

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DROITS ET OBLIGATIONS
DES
DIRECTEURS DE THÉÂTRE
ENVERS LES AUTEURS

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Mardi 15 Décembre 1908, à 1 heure 1/2

PAR

PIERRE LEJEUNE

Président : M. A. WEISS.

Suffragants : { MM. PLANIOL
AUDIBERT } *professeurs*

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU

ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1908

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DROITS ET OBLIGATIONS
DES
DIRECTEURS DE THÉÂTRE
ENVERS LES AUTEURS

THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS
sera soutenu le Mardi 15 Décembre 1908, à 1 heure 1/2

PAR

PIERRE LEJEUNE

Président : M. A. WEISS.

Suffragants : { MM. PLANIOL } professeurs
AUDIBERT }

PARIS

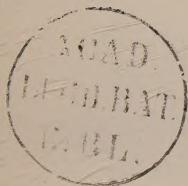
LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU

ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1908



INTRODUCTION

Tout le monde est d'avis que l'on ne s'est jamais tant occupé de théâtre qu'à notre époque. On suit avec autant d'intérêt, ou peut s'en faut, le déplacement d'un comédien renommé que celui d'un personnage politique important, avant qu'une pièce ne soit encore affichée, il nous faut savoir quelle est son origine, dans quels théâtres elle a été présentée, pourquoi elle a été refusée ici et acceptée là, en un mot nous tenons à connaître son histoire, car il est entendu que, contrairement à tous les peuples heureux, toutes les pièces ont une histoire. Jusque dans la vie privée nous arrivons à poursuivre les personnages de cette grande chose qu'est le théâtre et rien ne nous captive autant que le dernier potin des coulisses, que le divorce d'un acteur illustre. Dernièrement, un journal se fondait qui n'a pour but que de se consacrer aux choses théâtrales.

Pourtant ce goût du théâtre ne date pas d'aujourd'hui et le théâtre, à toutes les époques, a dû passionner le public ; les *Mémoires* du xix^e siècle sont remplis d'anecdotes sur les gens de théâtre et nous sommes au fait de la rivalité d'un

Augustin Brohan et d'une Rachel aussi bien que d'un changement de ministère sous Louis-Philippe. Nous connaissons parfaitement les aventures de M^{lle} Mars, et nos poètes contemporains n'ont certainement pas chanté aussi bien nos cantatrices que leurs devanciers ; on n'écrit plus de stances à la Malibran.

Si nous remontons au xviii^e siècle, il en était encore de même et les Italiens et les Français passionnaient autant les gens de la Cour que les batailles remportées par le Maréchal de Saxe. Celui-ci du reste a laissé des souvenirs au théâtre, et son intrigue avec Adrienne Lecouvreur, la célèbre actrice de ce siècle, donna lieu dernièrement encore à une pièce ; de plus, il aimait tellement le théâtre, qu'il avait prié Favart et sa femme de suivre son armée et de donner des pièces avec couplets de circonstances. Ce théâtre ambulant eut grand succès, et Favart, s'il n'y trouva pas la fortune, y trouva au moins les moyens d'existence que Paris lui refusait. Et si Jean-Jacques Rousseau, dans sa lettre à d'Alembert, se plaint tant de l'impuissance du théâtre à corriger les mœurs, et s'empporte contre celui-ci, c'est qu'apparemment l'attention qu'on portait à la scène lui faisait ombrage et qu'il n'aimait pas à ce qu'on s'occupât autant de choses où il n'était pour rien.

Au xvii^e siècle, le théâtre n'eut pas moins de vogue ; il passionna l'opinion, il y eut même des camps ennemis et l'on fut pour Racine contre Corneille, pour Pradon contre Racine, des cabales furent montées qui sont à peu près totalement ignorées aujourd'hui.

Nous ne voulons pas remonter plus loin mais il semble

bien que le théâtre ait toujours été l'amusement des foules. Nous ne sommes, il faut en croire les philosophes, que de grands enfants ; nous continuons dans la maturité ce que nous avons commencé dans l'enfance ; et seulement parce que nous avons grandi et que les personnages de Guignol sont vraiment trop petits, et ne correspondent plus à notre goût des ressemblances nous n'y allons plus, et allons au grand théâtre, où ceux qui sont chargés de nous amuser ont notre taille, notre parler et nos habitudes.

Donc, le théâtre a toujours intéressé le public, mais puisque peut-être il n'a jamais été autant à la mode qu'aujourd'hui, il n'y a rien que de normal à ce que nous suivions le courant et nous en occupions à notre tour. Cependant, si celui-ci est un amusement et s'il peut donner lieu à toutes sortes d'histoires et de récits qui nourrissent notre curiosité, et distraient notre esprit des affaires sérieuses, il peut aussi être considéré à un autre point de vue, qui, nous nous empressons de le dire, n'est pas le point de vue moral, mais celui qui touche aux rapports juridiques qui peuvent s'élever entre tous ceux qui s'occupent du théâtre. En effet, les auteurs ont beau n'être, suivant le mot de M. Maurice Donnay (1), que des « inventeurs de divertissements », les directeurs et les acteurs des personnes chargées de présenter ces divertissements au public, et les spectateurs enfin, de simples particuliers qui veulent passer agréablement leur temps, il naît pourtant des rapports entre ceux-ci et ceux-là, des droits, des obligations,

(1) Discours de réception à l'Académie-Française, 18 déc. 1907

dont ce n'est pas le moindre défaut que d'engendrer des procès longs et coûteux. Toutes ces personnes, par la force même des choses, sont obligées de passer entre elles des contrats qui seront, suivant les uns, des contrats de représentation, suivant les autres, des contrats de louage de services, ou encore des contrats sans nom précis, comme ceux que fait le directeur avec les spectateurs (1).

Tous ces contrats, d'où découlent des droits et des obligations, peuvent donner lieu à des études spéciales ; et c'est précisément une de celles-ci qui fera l'objet de notre travail. Nous allons étudier le premier de ces contrats ; le contrat de représentation, autrement dit nous allons passer en revue les droits et les obligations des directeurs de théâtre envers les auteurs.

Pour établir ces droits et ces obligations nous ne disposons que d'un nombre fort restreint de lois, et encore ces lois-là ne contiennent-elles que fort peu de choses.

C'est par ordre chronologique :

L'article 8 de la loi des 13-19 janvier 1791, qui exige le consentement formel et par écrit des auteurs, pour qu'une pièce d'un auteur vivant puisse être représentée sur un théâtre.

L'article 2 de la loi du 19 juillet 1791 disant que la conven-

(1) Nous ne disons pas contrat innommé, parce qu'en donnant ce nom à ce dernier contrat nous semblerions impliquer que le contrat de représentation n'est pas un tel contrat alors qu'au contraire, comme nous le verrons plus tard, il doit être rangé dans la classe des contrats innommés. Nous entendons, en effet, par contrat innommé un contrat qui n'est pas prévu par le Code.

tion entre les auteurs et entrepreneurs de spectacle sera parfaitement libre.

Le Code pénal (art. 428 et 429) dont nous étudierons plus loin les dispositions.

Le décret du 22 mars 1805 (1^{er} germinal an XIII).

Le décret du 8 juin 1806.

L'article 15 de l'ordonnance du 8 décembre 1824.

Tous ces textes ont surtout pour but de protéger la propriété littéraire et règlent exclusivement la question de l'autorisation, laissant de côté toutes celles que soulève encore le contrat de représentation. Aussi lorsqu'on veut rechercher les règles fixes qui déterminent celui-ci, on se trouve obligé de se reporter aux arrêts de jurisprudence et aux nombreux auteurs qui se sont occupés de ce contrat ; mais trouver une solution fournie par les textes, il n'y faut pas compter. N'y a-t-il pas là une lacune dans notre législation, et le théâtre, puisqu'il occupe tant notre époque, ne devrait-il pas occuper un peu les législateurs ? Il est évident que la frivolité qui semble s'attacher à lui, ne doit pas être sans détourner l'attention de ceux qui votent nos lois et qui préfèrent consacrer leurs soins à d'autres travaux plus sérieux et plus dignes de leur austère gravité. Mais pourtant, comme il y a un ministère des beaux-arts, voire même un sous-secrétaire, plusieurs théâtres subventionnés, et aussi une école consacrée à l'instruction et à la formation des futurs comédiens, dont l'Etat se charge tout spécialement, je pense que ce dit Etat ne se désintéresse pas tant de la question théâtrale. Et puis cela demanderait si peu de temps à nos législateurs ; la

besogne est presque faite, il leur suffirait de faire avec soin quelques sélections dans les ouvrages qui traitent de la question, et en quelques séances du matin, où il n'y a que si peu de monde, la loi serait terminée.

Mais, pourra-t-on dire, est-ce bien utile ? et cela aura-t-il rendu quelques services au pays ? Il ne faut rien exagérer, et évidemment la question d'urgence ne se pose pas, pourtant si l'on considère que c'est un bienfait pour un pays de voir le nombre des procès diminuer, cette législation aurait précisément une grande utilité. Le théâtre est un nid à procès, et comédiens, auteurs, directeurs vont volontiers sur le terrain judiciaire. Car rien n'est là pour les arrêter, si l'avocat qu'ils consultent pouvait, la veille du jour où ils vont intenter leur procès, leur montrer un texte de loi formel, condamnant d'avance leurs prétentions, la plupart s'arrêteraient, mais on ne peut leur montrer que des arrêts de jurisprudence, des théories, et comme la jurisprudence peut changer, que les théories n'ont jamais fait loi, ils ne veulent rien entendre, et font marcher la procédure.

De plus, cette législation solutionnerait la question de la Société des Auteurs contre laquelle on reprend, de temps à autre, chroniquement, une lutte du reste inutile. On sait et on verra que celle-ci, grâce à ses nombreux traités, est en fait l'arbitre du théâtre, et qu'elle peut changer, à son gré, les usages reçus, en introduisant de nouveaux articles dans ses traités. Cette sorte de monopole qu'elle a, une loi le lui enlèverait rapidement, puisque, comme toutes les autres sociétés, elle serait tenue de se soumettre à celle-ci et qu'elle

ne pourrait outrepasser les règles et les principes posés par cette loi. Nous ne voulons pas dire pour cela que la Société des Auteurs soit néfaste ; au contraire, mais il vaudrait peut-être mieux ne pas laisser toute une série de rapports juridiques à la disposition d'une société, rapports dont seul un Parlement doit fixer les règles et les principes.

Pour le moment, voici ce dont dispose pour se conduire celui qui veut apporter aux problèmes soulevés par le contrat de représentation, des solutions qui, pour n'être pas définitives, paraîtront à peu près nécessaires, et dérivées de la nature des choses :

- 1° les textes spéciaux que nous avons indiqués ;
- 2° l'usage qui tient une si grande place en matière théâtrale ;
- 3° les arrêts de jurisprudence ;
- 4° les théories données par les auteurs qui se sont occupés d'une façon spéciale de cette matière ;
- 5° enfin toutes les règles de droit tirées des différentes lois, et du Code civil en particulier, qui pourront s'appliquer aux problèmes.

Etant donnée, comme nous l'avons dit, la grande influence de la Société des Auteurs, nous aurons soin à chaque problème d'indiquer quelle est la solution prise par elle dans ses traités, et autant que possible de citer, pour plus de clarté, le texte lui-même.

Maintenant, pour passer en revue les différents droits et obligations des directeurs de théâtre vis-à-vis des auteurs, nous suivrons le contrat de représentation et ses différentes

phases. Le contrat de représentation, comme tout contrat, en présente trois :

1° Formation du contrat.

2° Effet du contrat.

3° Cessation du contrat.

Notre étude se composera donc de trois parties. Au fur et à mesure que se dérouleront ces phases, nous étudierons ce qui se produit pour l'auteur et le directeur.

Nous ajouterons, à la troisième partie, deux chapitres supplémentaires qui ne rentrent dans aucune des trois parties spécialement et qui traiteront l'un : du Changement de Direction ; l'autre : de la question de Compétence.

Un chapitre spécial sera réservé dans la première partie à l'étude de la collaboration. Il peut arriver qu'une pièce n'ait pas été faite par un seul auteur et que deux ou plusieurs personnes y aient travaillé. Le fait se produit presque invariablement en ce qui concerne les opéras, opéras-comiques, opérettes où il y a d'un côté le ou les librettistes et de l'autre le compositeur. Cela se voit fréquemment aussi pour les comédies, tragédies et drames ; bien des pièces et non des moindres sont le produit de la collaboration. Cette collaboration va forcément influencer sur les rapports entre auteurs et directeurs, et ces derniers auront intérêt à savoir pour la formation du contrat s'il y a collaboration ou non. Ainsi, pour ce qui est de l'autorisation, il faudra que le directeur obtienne non pas seulement une autorisation mais deux pour représenter une pièce qui est le résultat du travail de deux auteurs. D'un autre côté, il faudra qu'il sache quand il

y a ou non collaboration, et si de telle personne qui n'apparaît pas directement comme collaborateur il ne devra pas pourtant requérir l'autorisation. Cette question et d'autres qui naissent de ladite collaboration, mais qui pour la plupart se rapportent surtout à la formation du contrat, nous ont fait ranger cette question dans cette partie de notre étude.

En suivant ce plan général, nous aurons vu complètement toutes les questions relatives aux droits et obligations des directeurs de théâtre envers les auteurs, et nous espérons qu'un trop grand nombre de lacunes n'attireront pas un trop grand nombre de procès à une étude dont toute l'ambition serait d'en empêcher quelques-uns.

DROITS ET OBLIGATIONS
DES
DIRECTEURS DE THÉÂTRE
ENVERS LES AUTEURS

PREMIÈRE PARTIE

Formation du contrat de représentation.

Suivant qu'une pièce a déjà été jouée ou ne l'a jamais été, les rapports qui vont se former à son sujet, entre auteurs et directeurs, peuvent donner lieu à des questions différentes. Certaines questions en effet qui se posent, lorsqu'il s'agit d'une pièce qui n'a jamais été jouée, disparaissent lorsqu'il s'agit d'une pièce connue et déjà représentée. Réciproquement certaines questions, comme le maintien d'une pièce au répertoire d'un théâtre, qui se posent dans le premier cas ne se posent pas dans le second. Nous étudierons donc, d'un côté, les questions qui se posent au sujet d'une pièce non encore représentée, et de l'autre, celles qui touchent à une pièce qui l'a déjà été.

CHAPITRE PREMIER

PIÈCE NON ENCORE REPRÉSENTÉE

Quand un auteur a écrit une pièce, il a pour faire jouer celle-ci le choix entre plusieurs théâtres ; il peut, suivant ses inclinations, désirer la faire représenter sur telle ou telle scène et choisir une troupe plutôt qu'une autre. Sauf en matière de musique, où le nombre des théâtres est restreint, spécialement en ce qui concerne les ouvrages de haute portée, il n'y a que l'embarras du choix. Souvent même l'auteur n'a pas de préférence et il offre sa pièce à plusieurs directeurs à la fois. Dans ce cas, il y a lieu de se demander quel directeur va être saisi ; et cela nous amène à considérer de quelle manière un auteur s'engage vis-à-vis d'un directeur pour la représentation d'une pièce.

Avant tout dépôt de manuscrit, un auteur peut fort bien déjà avoir aliéné son droit de choisir le théâtre qu'il lui plaira. C'est ce qui se produit quand un directeur commande une certaine pièce à un auteur et que celui-ci s'engage à la lui livrer. Dans ce cas, en effet, l'auteur sera tenu, par suite du contrat de commande qui est né, à donner sa pièce audit directeur ; et celui-ci pourra en exiger la remise en prouvant l'existence du

contrat. Pour cette preuve, la correspondance des parties, au cas où il n'y aurait pas d'acte spécial, pourra être d'une grande utilité. L'auteur pourra par exemple, dans une lettre, mettre le directeur au courant de ses travaux et faire allusion au contrat passé entre eux.

Le directeur pourra aussi se servir de témoins, mais si, comme nous le verrons plus tard (1), l'affaire peut être portée, sur la demande de l'auteur, devant le tribunal civil, il ne pourra demander qu'une bien faible indemnité, puisqu'au-dessus de 150 francs, la loi exige un acte devant notaires ou sous signature privée.

« Il doit être passé acte devant notaires ou sous signature privée, de toutes choses excédant la somme ou valeur de 150 francs ». Cod. civ. art. 1341.

S'il y a au contraire un écrit sousseings privés et que l'auteur refuse de livrer la pièce promise, étant donné que toute obligation de faire se résout en dommages-intérêts (art. 1142 C. civ.), le directeur pourra demander la somme qu'il lui conviendra, en compensation.

Que se produira-t-il si, après que le directeur a commandé la pièce il la refuse une fois écrite, sous prétexte qu'elle n'est pas conforme à ce qu'il attendait. Il n'y a pas de jurisprudence sur la question, mais il semble qu'il y ait ici une question de fait. En se reportant à la correspondance des deux contractants, ou à leur écrit sousseings privés, le tribunal pourra voir si la pièce est conforme à l'idée, au scénario sur lesquels

(1) Dernière partie.

les parties s'étaient mises d'accord ; et si elle est conforme à ceux-ci, et que le directeur demande la suppression de certains détails, apprécier si ceux-ci sont indispensables, et si leur suppression devrait nuire à la marche ou à la pensée de la pièce.

Si le directeur demande la suppression d'une scène agréable par le dialogue mais trop évidemment inutile pour l'action de la pièce, nous pensons que le contrat n'est pas dénoncé pour ce fait. Ce qu'au théâtre on entend par coupures est généralement assez insignifiant, cela ne veut pas dire qu'on va faire une amputation radicale mais simplement qu'on va retrancher ici et là quelques petites choses qui dépassent, qui nuisent à l'ensemble, et presque toujours l'auteur est d'accord avec le directeur ; et puis les coupures ont encore cet avantage, celui, ainsi que dit Scribe, d'être dans une pièce les seules choses qui sûrement ne seront pas sifflées.

En dehors de cela, le directeur peut demander des corrections en ce qui concerne le style ; il peut exiger que la pièce soit écrite dans un français correct et dénué de grosses incorrections, tout en tenant compte néanmoins des personnages qui sont en scène. Il est bien évident que, dans une scène ayant pour but de nous peindre la conversation de deux hommes du peuple, on se saurait exiger une forme châtiée qui, ici, serait même déplacée.

Il faut aussi prévoir le cas où un directeur a commandé purement et simplement une pièce à un auteur sans rien demander à celui-ci sur ce que sera le sujet.

Là il nous semble que la question doit être résolue de la façon suivante :

Quand un directeur commande à un auteur connu une pièce, il se soumet tacitement au genre et à la manière de celui-ci ; il s'est adressé à un auteur qui ne fait que des pièces de comédie dramatique, ou encore des tragédies en vers, il ne peut exiger de lui un drame ou un vaudeville. Mais en retour il peut arriver qu'un auteur connu ait plusieurs genres et écrive à la fois des vaudevilles, des opérettes et des comédies ; le fait est assez fréquent, certains auteurs, comme M. de Flers et Caillavet, Pierre Veber, ne sont pas spécialisés, et quelquefois même des auteurs qui se seront spécialisés, qui n'auront traité que la comédie, durant de longues années, et seront même entrés à l'Académie française, pourront fort bien tout d'un coup changer leur genre, car il ne faut jurer de rien, et nous donner une opérette, tels MM. Jules Lemaître et Maurice Donnay écrivant le *Mariage de Télémaque*. Dans ce dernier cas, c'est l'auteur auquel on fait la commande qui se soumet tacitement au genre du théâtre. Il est certain en effet que si M. Claretie commandait une pièce à M. de Flers et Caillavet ou à M. Pierre Veber, il pourrait parfaitement la refuser si celle qu'on lui apportait était quelque chose comme *Le Sire de Vergy* ou *Vous n'avez rien à déclarer* :

Nous poserons donc deux règles :

1° Quand l'auteur n'a à peu près qu'un genre, le directeur se soumet tacitement au genre de celui-ci et ne peut rien dire si la pièce lui est conforme.

2° L'auteur a plusieurs manières et, en ce cas, c'est lui qui

se soumet au genre du théâtre. Il pourra se voir refuser la pièce si celle-ci n'est pas conforme à ce genre.

Cas du Manuscrit. — Maintenant que nous avons examiné le cas où un auteur s'engage avant tout commencement d'écriture, voyons ce qu'il arrive quand il a fini le manuscrit. Il peut ou bien envoyer celui-ci ou bien une copie du tel au directeur ; et il y a là une question intéressante à examiner.

L'auteur qui a déposé un manuscrit chez un directeur de théâtre a droit à un récépissé qui prouvera le dépôt de celui-ci et qui lui permettra de réclamer des dommages-intérêts au cas où il viendrait à se perdre. Il y a ici une règle différente de celle qui est suivie en matière de manuscrits pour feuilles périodiques : là en effet la perte de ceux-ci n'entraîne pas des dommages-intérêts, et on peut se demander le pourquoi de cette différence. Nous pensons, qu'il y a d'abord ici une question de longueur. En général, un manuscrit de périodiques est toujours assez court, et le travail qu'il faudrait pour le refaire est certainement moins long que celui qu'exigerait la réfection du manuscrit d'une pièce. De plus dans une pièce, certains mots d'esprit, certaines phrases délicates pourraient échapper à la mémoire de l'auteur et celui-ci pourrait y perdre beaucoup. Cela se produira plus rarement pour le manuscrit d'une feuille périodique, où c'est surtout le fonds de l'article, sauf exception, qui a la principale importance. Enfin, un article de périodique n'est pas pour occuper tant de gens qu'une pièce, il ne peut rapporter à celui qui l'a fait une somme d'argent équivalente à celle que peut rapporter celle-ci. Encore une

fois il y a des exceptions, mais nous donnons la règle générale, et c'est celle-là qui a dû fonder la différence précitée.

Nous avons dit que l'auteur avait droit à un récépissé ; s'il n'exige pas celui-ci et que le manuscrit vienne à se perdre, il sera tenu de faire la preuve par témoins. Or, on sait que devant le Tribunal civil elle n'est admise que jusqu'à 150 fr. L'auteur devra donc s'il veut obtenir davantage s'adresser au Tribunal de Commerce, ce qui lui est permis puisque le directeur de théâtre est considéré comme un commerçant.

Au contraire de ce qui se produit quand c'est le manuscrit lui-même qui est déposé et qui se perd, auquel cas les dommages-intérêts peuvent monter très haut, dans le cas de la remise de la simple copie et de la perte de celle-ci, le directeur n'a jamais à payer que le prix d'une nouvelle copie de la pièce.

Le simple dépôt du manuscrit engage-t-il l'auteur vis-à-vis du directeur ? Si l'on s'en rapporte aux décisions des auteurs et notamment de M. Le Senne dans son *Code des théâtres*, il faut décider l'affirmative. En effet, ceux-ci déclarent que si, au bout de quarante jours le directeur n'a pas donné réponse, réponse contenant son acceptation ou son refus, l'auteur pourra retirer son manuscrit ; par un argument *à contrario*, l'auteur pendant ces quarante jours ne peut donc disposer de celui-ci et par conséquent est tenu dès le jour où il le dépose.

Devrait-il en être ainsi et ne devrait-on pas décider au contraire que dès le premier jour l'auteur peut retirer son manuscrit tant que le directeur n'a pas accepté ? Evidemment

oui, si l'on prétend qu'il y a ici une offre ; non, si l'on y voit un contrat innommé.

Si nous considérons en effet le dépôt du manuscrit comme une offre, nous serons obligés de décider suivant la règle que l'offre peut être retirée tant qu'elle n'est pas acceptée ; que l'auteur peut exercer le retrait de son manuscrit aussitôt qu'il l'a déposé, si le directeur ne lui donne pas de solution. Et on aura beau objecter que pour qu'il y ait une offre il faut qu'il y ait des conditions, et que les conditions ne peuvent être connues ici que par la lecture du manuscrit pour laquelle il est accordé un délai de quarante jours ; nous répondrons qu'il y a pourtant certaines offres en affaires, considérées comme telles, dont on ne connaît pas l'essence ni les conditions, parce qu'elles sont annulées, pour ainsi dire, avant que de naître ; nous voulons parler de l'offre faite dans une lettre, et qu'on annule par un télégramme ou un autre moyen plus rapide que la poste.

D'après nous, on ne doit donc considérer le dépôt du manuscrit comme engageant l'auteur que si l'on considère qu'il y a ici un contrat spécial, une sorte d'engagement unilatéral de l'auteur envers le directeur de laisser à celui-ci un certain temps pour accepter ou refuser la pièce qu'on lui présente.

Supposons maintenant qu'un auteur ait offert sa pièce à plusieurs directeurs à la fois, par exemple en déposant plusieurs copies de son manuscrit dans plusieurs théâtres ; quel est le directeur qui sera considéré comme ayant le droit de représenter la pièce à l'exclusion des autres ? Il y a ici deux théories : la première qui se fonde sur l'art. 1144 du C. civ.

ainsi formulé : « Si la chose qu'on s'est obligé de donner ou de livrer à deux personnes est purement mobilière, celle des deux qui a été mise en possession réelle est préférée et en demeure propriétaire, encore que son titre soit postérieur en date, pourvu toutefois que la possession soit de bonne foi. » Suivant cette théorie, le directeur le premier saisi serait celui qui aurait le droit de représenter la pièce. La seconde niant que l'art. 1141 puisse s'appliquer ici ; parce qu'il ne s'agit pas dans l'occurrence d'un droit mobilier, le droit de représentation n'ayant pas en effet pour objet un meublé, et ajoutant que de plus, en fait, le manuscrit ou sa copie seront remis simultanément aux différents directeurs, dit que c'est celui qui enverra le premier son acceptation qui aura le droit de représenter la pièce. Nous adoptons cette dernière théorie mais avec une légère modification. Au contraire de celle-ci, nous admettons que les autres directeurs non saisis du droit de représenter la pièce qui leur était offerte pourront demander une indemnité à l'auteur si le retrait du manuscrit leur a causé quelque dommage. Il faut du reste pour cela qu'ils se trouvent dessaisis du droit d'accepter avant quarante jours, puisqu'après l'auteur peut retirer son manuscrit. Mais jusque-là, puisque nous avons dit que pendant quarante jours l'auteur était tenu de laisser la pièce au directeur, en permettant qu'elle soit jouée ailleurs avant ce délai, il contrevient à son contrat, et par conséquent peut être poursuivi par les autres directeurs.

Le directeur une fois mis en possession de la pièce peut l'accepter purement et simplement, ou la soumettre à un co-

mité de lecture. A la Comédie-Française, jusqu'à ces dernières années, toute pièce pour être jouée devait avoir été acceptée par ce comité. Maintenant le directeur seul juge la pièce. Faut-il regretter la suppression de ce comité? Les opinions sont assez partagées. Le *Figaro* ayant demandé l'avis des auteurs, les réponses de ceux-ci furent loin d'être concordantes ; les uns demandaient son rétablissement, d'autres approuvaient sa suppression ; les uns trouvaient que l'expérience des acteurs n'était pas à négliger, les autres que les comédiens étaient incapables de juger une pièce, et qu'il était vraiment intolérable de soumettre ses œuvres à l'appréciation « d'idiots fieffés (1) ».

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer tous les arguments donnés pour ou contre le comité ; il s'agit simplement de savoir si celui-ci simplifierait la question de l'acceptation ou du refus d'une pièce. A notre point de vue, cela ne fait aucun doute. En effet, après discussion, le Comité sortait avec une de ces trois réponses : « Refusée, acceptée ou acceptée à corrections. » Il n'y avait pas lieu d'interpréter telle ou telle parole, telle ou telle lettre, comme cela s'est produit pour *Le Foyer* de MM. Mirbeau et Natauson. Pour ce dernier, en effet, toute la discussion portait sur la question de savoir si M. Claretie, en déclarant qu'il acceptait la pièce sauf à changer quelques points, l'avait acceptée purement et simplement ou à corrections. Il fallait donc estimer la valeur de quelques points, et ce n'est qu'après de longs débats que

(1) Octave Mirbeau dans une lettre à M. Claretie.

M. Claretie fut considéré comme ayant reçu la pièce purement et simplement. Ainsi on voit bien que si le Comité avait existé, le procès n'eût pas eu lieu, et que le Comité est donc une simplification pour ce qui est de la preuve du contrat.

Nous avons dit que le directeur avait 40 jours pour faire connaître à l'auteur s'il acceptait ou s'il refusait la pièce. Pendant ces 40 jours, il peut donc envoyer son acceptation à l'auteur ; cette acceptation peut être pure et simple et dans ce cas le contrat est immédiatement formé ; Seule la question de preuve de l'acceptation se pose. Pour nous, il faut que celle-ci soit formelle et expresse, et que si l'on invoque un écrit, les mots d'acceptation, réception s'y trouvent ou à leur défaut leurs synonymes ; et nous pensons qu'il ne faut pas considérer comme preuve de l'acceptation d'une pièce les éloges que pourrait en faire le directeur et même des phrases où il exprimerait des souhaits comme ceux-ci, par exemple : « J'aurais plaisir à jouer votre pièce ; ce serait une joie pour moi de monter votre ouvrage ». Il faut considérer ces éloges comme des fins de non recevoir polies et civiles mais sans plus. La jurisprudence a eu l'occasion de se décider sur la question et l'a résolue dans ce sens (*Gaz. Trib.* 17, 18 déc. 1832).

Disons que l'écrit qui constate la réception de la pièce n'est pas forcément un acte sous seings privés, mais plus simplement peut-être une lettre ou tout autre écrit de la sorte.

La preuve de la réception d'une pièce peut encore se faire en montrant qu'il y a eu commencement d'exécution du contrat de représentation, par exemple en apportant le té-

moignage d'un acteur engagé par le directeur pour jouer un rôle dans la pièce, ou encore le témoignage d'un fournisseur de décors, affirmant qu'on lui avait commandé tel décor pour cette pièce.

Un autre moyen de preuve sera trouvé dans les livres du directeur. Celui-ci, en dehors des livres que tout commerçant doit tenir, tient un livre spécial destiné à l'inscription des pièces acceptées, inscription qui comprend le titre de la pièce, le nom de l'auteur, des collaborateurs et des compositeurs s'il y en a, ainsi que le nombre d'actes. La mention de la pièce sur ce livre sera donc une preuve de sa réception et lui fixera son tour. Mais le directeur peut refuser de montrer ses livres, et en ce cas le refus va-t-il entraîner sa condamnation ? La question se posera devant le Tribunal : celui-ci, en effet, pourra désigner un expert pour aller reconnaître les livres du directeur, et ce dernier pourra refuser de les montrer. Dans ce cas, le Tribunal pourra considérer ce refus comme une présomption, en se reportant à l'art. 1353 du C. civ. qui dit que : « Les présomptions qui ne sont pas établies par la loi sont abandonnées aux lumières et à la prudence du magistrat » et s'il trouve d'autres raisons qui semblent concorder avec cette présomption, condamner le directeur en se rappelant en effet que suivant l'art. 1353 « les présomptions doivent être graves, précises et concordantes ».

Une fois la pièce acceptée, l'auteur, s'il ne l'a pas fait, doit en remettre le manuscrit ou la copie de celui-ci au directeur.

L'usage est établi pour le compositeur qu'il ne livre que

la partie orchestrée, les frais de copie, de rôles ou de parties d'orchestre étant à la charge du théâtre.

Pour la réception d'une œuvre lyrique, voici ce que dit M. Constant dans son *Code des théâtres* : « L'admission des paroles, du livret n'implique en rien l'admission de la musique, de la partition. Lorsqu'un poème est reçu, l'auteur doit présenter son compositeur, et dans le cas où ce compositeur ne serait pas agréé par le directeur, celui-ci devrait, dans le délai d'un mois, proposer trois autres compositeurs ; enfin si l'auteur n'acceptait aucun des trois autres compositeurs, la réception de son poème serait considérée comme nulle et non avenue ; son manuscrit lui serait rendu. » Il est facile de justifier ces solutions en les rapportant à ce qui est décidé pour le délai de 40 jours. On veut avant tout éviter au directeur d'être obligé de tenir une comptabilité formidable pour les pièces qui peuvent être reçues ; il ne faut pas que les préliminaires du contrat de représentation attirent et retiennent seuls l'attention du directeur qui doit aussi se porter ailleurs. C'est pourquoi il est décidé que le directeur présentera trois compositeurs dans le délai d'un mois et que si l'auteur les refuse, le poème lui sera rendu. Il ne faut pas que le directeur attende pendant des mois que l'auteur ait trouvé un compositeur qui lui plaise ; il pourrait ainsi se trouver à la tête de nombreux poèmes dont il serait toujours menacé de voir demander la représentation, sans pourtant être sûr d'avoir une pièce à jouer.

Nous avons examiné le cas le plus simple, celui où une pièce est reçue sans qu'il y ait aucune restriction de la part

du directeur. Nous allons maintenant examiner le cas où une pièce est reçue à corrections.

Ces corrections peuvent être de deux sortes, et il faut distinguer les corrections peu importantes ; celles qui ont trait à de petites imperfections de style ou à des modifications légères, qui n'empêchent pas la pièce d'être considérée comme reçue purement et simplement (Tribunal commerce Seine, 16 mai 1834 et 5 mai 1859) et celles au contraire qui sont très importantes et touchent au plan ou au caractère des personnages.

Celles-ci nous mettent en présence d'un contrat conditionnel, et il faut en déduire que si l'auteur ne fait pas les corrections demandées, la pièce ne sera pas représentée, sans qu'il puisse demander des dommages-intérêts, et que, d'autre part, si les corrections sont faites, la pièce devra être jouée, et que l'auteur pourra réclamer des dommages-intérêts si elle ne l'est pas.

Nous renvoyons à la 2^e partie qui traite des effets du Contrat de représentation pour la question de savoir quel rang doit prendre une pièce reçue à correction.

L'auteur pour faire les corrections demandées ne jouit pas d'un délai illimité et l'usage l'a fixé à 2 mois. Passé ce délai et sauf arrangement contraire avec le directeur, ce dernier pourrait refuser la pièce. Cet usage est d'une très grande utilité pour les directeurs de théâtre qui, comme nous l'avons dit ci-dessus pour la musique des poèmes, en face d'un délai illimité, ne sauraient plus où ils en sont et devraient tenir une comptabilité spéciale pour les pièces reçues à corrections.

Notons aussi que, comme il est d'usage que le manuscrit soit rendu à l'auteur quand la pièce est reçue à corrections, s'il ne le réclame pas aussitôt, et qu'il ne lui soit pas rendu, il se verra obligé de prouver le fait qu'il ne lui a pas été rendu. L'usage donne donc une présomption au directeur contre l'auteur.

Refus. — Aussitôt que la pièce a été refusée par le directeur l'auteur peut aller retirer son manuscrit et le porter à d'autres directeurs.

Jusqu'ici nous ne nous sommes pas occupés de savoir si la pièce était le résultat du travail d'une seule personne ou de plusieurs. Il faut maintenant traiter ici cette question de la collaboration. Ce n'est qu'après l'avoir étudiée que nous pourrons donner les règles en ce qui concerne les pièces qui ont déjà été jouées et, d'un autre côté il faut que nous sachions ce que doit et ce que peut faire le directeur quand on lui apporte une pièce signée de deux ou plusieurs personnes.

CHAPITRE II

DE LA COLLABORATION

Il est difficile de donner une définition exacte de la collaboration, et on pourrait dire comme Lachaux, que c'est un fait insaisissable. « Celui-ci, dit l'illustre maître, a une idée, une intrigue ; il la communique ; c'est un collaborateur ; celui-ci n'a pas d'idée, mais il a un plan ; il met l'idée en mouvement, il fait naître les péripéties : celui-là est un collaborateur ; un troisième n'a ni idées, ni plan, mais il a le style, il a le mot brillant : celui-là est encore un collaborateur. » Et en effet, les formes sous lesquelles la collaboration peut se cacher sont si nombreuses qu'une formule unique a bien peu de chances de les englober toutes. Nous dirons donc, d'une façon générale, que la collaboration est le fait de deux ou plusieurs auteurs de mettre en commun leur talent, leur travail, leur pensée en vue d'écrire un ouvrage qui doit être représenté sur un théâtre.

Cette définition est celle de la collaboration réelle. A côté de celle-ci il en est une autre assez fréquente au théâtre qui est purement fictive et qui n'a pas de véritable existence.

Cette collaboration fictive a deux branches qui sont : 1° la collaboration fictive pure ; 2° la collaboration imposée.

a) Il y a une collaboration fictive quand un directeur de théâtre voulant réaliser des bénéfices plus grands n'accepte la pièce d'un auteur qu'à la condition que celui-ci s'adjoigne un collaborateur fictif, qui touchera sa quote-part dans les droits d'auteur, quote-part qui sera versée en tout ou en partie au directeur du théâtre par ce dernier, homme de paille dans la circonstance. Cette collaboration, comme on le voit, n'est donc pour le directeur qu'un moyen d'augmenter ses bénéfices. Souvent de jeunes auteurs ne voient jouer leurs pièces qu'en l'acceptant, et il faut décider que si ceux-ci peuvent prouver qu'il n'y a pas eu collaboration, ils pourront toucher leurs droits en pleins argent. C'est pour éviter cette collaboration que la Société des Auteurs a introduit une clause dans son traité général qui interdit au directeur de jouer à son théâtre une pièce signée de lui ou de lui et d'un collaborateur (chap. v du traité).

b) Quant à la collaboration imposée, c'est le fait d'un directeur de théâtre, voulant s'attirer la faveur d'un journal, d'obliger l'auteur dont il reçoit la pièce à accepter la collaboration du critique ou directeur de ce journal, et aussi quand l'auteur n'est pas connu, de lui imposer la collaboration d'un auteur déjà connu et illustre. Pour la première collaboration il ne faut pas hésiter à permettre à l'auteur qui prouvera la non-collaboration, le droit de toucher pleinement ses droits en argent, et d'exiger le retrait du nom du soi-disant collaborateur sur l'affiche. Pour le second cas, on peut hésiter ;

l'auteur connu apporte en effet quelque chose à la pièce, la notoriété de son nom, qui peut être pour beaucoup dans le succès, et d'un autre côté il court des risques puisque, au cas où la pièce viendrait à échouer, sa réputation pourrait être atteinte. Pourtant, strictement, comme il n'y a pas collaboration proprement dite, qu'il n'y a en somme qu'une affaire commerciale, nous pensons que le Tribunal devrait accorder une indemnité au collaborateur fictif, mais pour l'avenir lui enlever tous droits en argent sur la pièce, et aussi lui interdire de mettre son nom sur les affiches.

La question de la collaboration fictive étant étudiée, nous allons examiner les questions que soulève la collaboration réelle.

Conditions pour qu'une pièce écrite en collaboration puisse être jouée. — Autorisation. — Faut-il l'autorisation de tous les auteurs qui ont collaboré à une pièce pour que celle-ci puisse être représentée ou bien l'autorisation d'un seul de ceux-ci suffit-elle? La jurisprudence décide que l'autorisation d'un seul suffit mais à la condition que les autres ne fassent pas opposition. Elle s'appuie pour décider cela sur l'analogie de la collaboration avec la Société. L'art. 1852 dit en effet : « La Société est un contrat par lequel deux ou plusieurs personnes conviennent de mettre quelque chose en commun, dans la vue de partager le bénéfice qui pourra en résulter. » La mise en commun sera donc ici le travail intellectuel, et le bénéfice qui peut en résulter, les droits en argent calculés proportionnellement à la recette faite par la pièce. Puis, partant de cette analogie, la Juris-

prudence fait l'application ici de l'art. 1859 dont le 1^{er} alinéa est ainsi rédigé :

« A défaut de stipulations spéciales sur le mode d'administration, l'on suit la règle suivante :

« Les associés sont censés s'être donné réciproquement le pouvoir d'administrer l'un pour l'autre. Ce que chacun fait est valable, même pour la part de ses associés, sans qu'il ait pris leur consentement ; sauf le droit qu'ont ce dernier ou l'un d'eux de s'opposer à l'opération avant qu'elle soit conclue. » Le tout est de savoir quant l'opération est conclue. A notre point de vue, c'est quand l'auteur a donné l'autorisation et nous ne pensons pas qu'à la veille de la première, un des collaborateurs puisse empêcher les représentations. Il peut s'en prendre à son collaborateur lui-même mais le directeur doit être à l'abri. La jurisprudence n'est pas en ce sens (Tr. S., 30 avril 1853).

En matière d'opéra, opéra-comique, opérette, le librettiste a le droit de s'opposer à la représentation de l'œuvre, tout comme un collaborateur dans une comédie ou dans un drame. C'est le livret qui a permis à l'auteur de créer et d'inventer des thèmes et des mélodies, là aussi il y a indivisibilité :

« Considérant, dit l'Arrêt de la Cour de Paris, du 19 avril 1845, que la loi du 19 janvier 1791 est applicable à tout ouvrage susceptible d'être représenté, exécuté, déclamé ou chanté en public, quelles que soient d'ailleurs la forme, la nature, l'importance de cet ouvrage : Que dès lors, Colin, auteur des paroles de la *Symphonie du désert*, a le droit de se

prévaloir en ce qui concerne cet ouvrage des dispositions de ladite loi ;

« Considérant qu'aux termes de cette loi, les ouvrages des auteurs vivants ne peuvent être représentés sans le consentement formel et par écrit des auteurs, considérant que la réunion d'un ouvrage littéraire, quelle que soit d'ailleurs son importance, à un ouvrage musical, ne peut dans aucun cas mettre obstacle à l'exercice du droit reconnu par la loi, à tout auteur d'interdire, par des considérations qu'il n'appartient qu'à lui seul d'apprécier, la représentation publique de son ouvrage, sauf s'il y a lieu les questions de dommages-intérêts pouvant naître des circonstances ;

« Considérant que Colin n'a jamais donné aucun consentement à l'exécution, sur le théâtre de l'opéra italien, de la *Symphonie du désert* en ce qui concerne les paroles dont il est l'auteur ; si ce n'est pour la représentation du 29 décembre ; que, dès lors, Patel est sans droit pour la faire exécuter à l'avenir avec les paroles de Colin ;

« Infirme : au principal tait, défense à Patel de faire exécuter à l'avenir la *Symphonie du désert*, en ce qui concerne les paroles de Colin, avant d'avoir obtenu le consentement de celui-ci. » (C. Paris, 19 avril 1845 ; S. P., 45, 2, 85).

Donc le librettiste peut s'opposer à ce qu'on représente son œuvre sans son autorisation, et là nous sommes parfaitement d'accord avec la jurisprudence, la loi du 19 janvier 1791 protège aussi bien les auteurs de livret que les autres auteurs.

Pourtant il semble difficile d'admettre le développement de

cette théorie et de décider avec la Cour de Paris, en 1855, que le librettiste peut s'opposer à ce qu'on joue l'ouverture ou même des morceaux de l'opéra, dont il fut collaborateur, transformés en danse.

Nous allons exposer la théorie de la Cour de Paris qui est celle de l'Indivisibilité et nous donnerons ensuite les raisons qui nous empêchent de l'accepter.

« La Cour en ce qui touche l'exécution du *Pré aux clercs* : Considérant que cet opéra est l'œuvre de la collaboration d'Hérold décédé, et de Planard, auteur des paroles ; que cette collaboration, cette mise en commun de deux intelligences, pour la création d'un même ouvrage, donne aux auteurs indistinctement un droit commun sur ce qui est le produit des talents d'une nature diverse ; que vainement on opposerait au droit revendiqué par Henrich au nom de Planard qu'il s'agit dans l'ouverture exécutée au cirque d'une œuvre purement symphonique, à laquelle les paroles sont complètement étrangères ; qu'en effet, c'est l'auteur des paroles qui donne aux musiciens les situations propres à mettre en relief le génie de ce dernier et qui lui inspirent les motifs qui distinguent son œuvre ; que l'ouverture d'un opéra en rappelle toujours les situations principales, dont elle est en quelque sorte le reflet par la reproduction des motifs les plus saillants de l'œuvre ; motifs évidemment amenés par la situation dramatique qu'ils doivent exprimer ; qu'on ne saurait donc méconnaître que l'ouverture d'un opéra fait partie intégrante de l'ouvrage et qu'en conséquence elle devient, au même titre que les passages

dialogués, une propriété commune des auteurs, etc., etc.

« Met au néant le jugement dont est appel, en ce qu'il n'a pas déclaré Dejean (directeur du cirque) coupable d'avoir exécuté, sans autorisation de Planard, auteur des paroles, l'ouverture du *Pré aux clercs*. »

L'Arrêt se base sur cette idée que l'ouverture rappelle les situations principales; nous en sommes d'accord, mais précisément rappeler les situations principales n'a que peu de valeurs en soi-même, et c'est là où l'art du musicien apparaît complètement sans que le librettiste y soit pour rien; certes quand il s'agit des paroles, il peut revendiquer hautement son droit, là son travail apparaît pleinement et il peut se plaindre si on ne sait pas bien interpréter le sens de ses paroles, ou si on les déclame d'une façon mauvaise. Car tout l'intérêt de l'auteur d'un livret se trouve ici; le droit qu'a voulu protéger la loi de 1791 c'est celui d'être représenté d'une façon qui ne fasse pas tort à l'auteur et il y a peu de chances qu'une ouverture mal jouée ou un air de danse tiré de l'opéra, mal rythmé, trahisse les paroles du librettiste. A notre point de vue, l'ouverture est une œuvre bien distincte, régie par certaines règles et certains principes différents de ceux qui régissent l'opéra proprement dit et qui de plus ne rappelle pas que les situations; le musicien souvent ajoute des motifs qui ne sont pas les moins beaux et qui lui semblent bons pour compléter l'ensemble ou mieux amener les morceaux. Du reste, bien des ouvertures subsistent d'opéras qui ne sont plus jamais joués, tant il est vrai que le musicien peut transformer le livret et le faire totale-

ment oublier. Certes il faut être reconnaissant à l'entrepreneur qui fournira un beau bloc de marbre à un sculpteur d'où sortira une œuvre magnifique, mais la reconnaissance ne peut aller plus loin que le paiement de ce bloc ; nous pensons ici qu'en touchant les droits d'auteur, le librettiste ne peut rien exiger de plus.

Du reste, la jurisprudence elle-même a changé d'avis en 1892 et a donné une autre solution. Bien qu'elle prétende qu'il n'en est pas de même dans le cas qui lui était présenté, nous allons montrer que la question est absolument semblable. Il s'agit ici d'un monomime sur lequel avait été adaptée une partition musicale.

« Attendu, dit le Tribunal, que le monomime sur lequel Galipaux et Thomé prétendent exercer leurs droits d'auteur est une œuvre dramatique d'une nature particulière ; que le sujet, dont l'invention appartient à Galipaux, se réduit à quelques idées très simples, susceptibles d'être résumées en quelques lignes, et constituant moins une pièce de théâtre proprement dite, qu'un thème propre pour être développé par le jeu de l'acteur ;

« Attendu que l'adjonction d'un accompagnement musical, combiné entre l'auteur du livret et le compositeur n'est pas un simple agrément de plus pour les auditeurs, mais est destiné à accentuer le jeu de l'auteur et à lui permettre d'étendre et de varier les jeux de sa mimique.

« Attendu toutefois que, malgré cette collaboration du compositeur de musique, le jeu de l'acteur reste l'élément principal et essentiel de la valeur même de l'œuvre ; que c'est

Galipaux qui, en jouant lui-même la scène, dont il avait conçu et écrit le sujet, en a fait le succès ;

« Que dans ces conditions, quelle que soit l'utilité du concours apporté par la musique de Thomé et l'habileté de son appropriation à la scène mimée par Galipaux ; qu'il est constant que la partie scénique a une existence distincte et indépendante de l'accompagnement, et qu'elle peut être jouée sans musique ou avec une autre musique, etc., etc. ;

« Dit que Galipaux est en droit de faire représenter le monomime avec telle autre partition qu'il lui conviendra de faire composer ».

Il est facile de montrer la contradiction entre ces deux décisions ; en effet, le dernier arrêt dit que le monomime peut être joué sans musique ou avec une autre musique, mais il en est absolument de même pour un livret et dans un opéra aussi la partie scénique a une existence distincte ; sans doute sans la musique elle perdrait beaucoup de sa force ; et c'est cette dernière qui accentue et permet d'étendre le sens des mots et le jeu des acteurs ; mais c'est précisément un des caractères que le dernier arrêt reconnaît à la musique qui accompagne le monomime ; on ne voit donc pas très bien la différence entre les deux sortes d'ouvrages, et, préconisant l'Indivisibilité dans l'un, sous peine de se contredire, la jurisprudence devait l'accepter dans l'autre.

Supposons maintenant que le directeur ait reçu la pièce en collaboration et que tous les auteurs aient consenti à cette réception ; que se produira-t-il si plus tard le directeur, voulant jouer la pièce, un des coauteurs s'y oppose. Le Tribunal

civil de la Seine, le 19 août 1872, avait reconnu au coauteur le droit de s'y opposer, mais en Appel, la décision du Tribunal civil de la Seine a été réformée par la Cour de Paris. Il s'agit ici de la collaboration d'un opéra, à plus forte raison la décision s'appliquera-t-elle pour une comédie ou un drame.

« Considérant, a dit la Cour, qu'un opéra est une œuvre qui n'a d'existence que par la connexion intime et inséparable de ses deux éléments, le poème et la musique ; que cette œuvre, produit de la création commune du poète et du musicien, constitue pour eux une propriété indivisible tant qu'ils la destinent à la représentation et qu'ils ne sont pas convenus de reprendre, chacun d'eux, des droits séparés sur le poème et sur la partition musicale ; que les auteurs ayant offert à une entreprise théâtrale l'œuvre dont ils sont ainsi copropriétaires, le contrat synallagmatique, qui se forme par la réception du drame entre le directeur de théâtre et eux, engendre, pour toutes les parties, des droits et obligations nettement déterminés ;

« Que, d'une part, les auteurs s'étant interdit de pouvoir empêcher, en aucun cas, l'administration théâtrale de représenter le drame, leur droit de représentation se trouve aliéné vis-à-vis de celle-ci ; que, d'autre part, l'administration théâtrale a contracté envers eux l'obligation de représenter l'œuvre reçue ; que cette obligation est indivisible ;

« Quel effet d'une pareille obligation, suivant l'art. 1224(1) du

(1) Art 1224, c. 1^{er} alinéa. « Chaque héritier du créancier peut exiger en totalité l'exécution de l'obligation indivisible. »

Code civil, est de conférer à chacun des costipulants le droit d'en exiger l'exécution ; que l'un des auteurs de l'œuvre peut donc à lui seul user du droit d'en réclamer la représentation, nonobstant la volonté contraire de l'autre auteur, qui ne voudrait pas faire usage du même droit ; etc., etc.

« Déboute Thomas, etc. » (Affaire Sauvage, Ambroise Thomas, Paris, 21 février 1893. S. 79, 2, 213, *ad notam*).

On ne peut qu'approuver la décision de la Cour de Paris. En effet, si on doit reconnaître à tout auteur le droit de s'opposer au contrat qui se forme entre son coauteur et le directeur du théâtre, on doit lui dénier ce droit le jour où précisément il l'a abdiqué en collaborant lui-même à ce contrat. C'est l'application des principes les plus généraux du droit, qu'une fois qu'on s'est engagé à laisser faire quelque chose, si rien n'a vicié votre consentement, vous ne pouvez plus vous y opposer.

Le Tribunal de la Seine a dans la suite suivi la décision de la Cour de Paris (T. civil de la Seine, 2 janvier 1879. *Le Droit*, 4 janvier 1879).

Il nous faut examiner maintenant le cas où une pièce de théâtre est tirée d'un roman. La Jurisprudence et la plupart des auteurs, entre autres Pouillet (*Traité de la propriété littéraire et artistique*, p. 147, § 110) et Ch. Le Senne (*Code du Théâtre*, p. 182), ne voient pas dans celui qui a fait le roman un collaborateur, s'il ne s'est pas du tout occupé de la pièce. La Cour de Paris eut à se prononcer à ce sujet le 27 janvier 1840, pour une pièce tirée d'une nouvelle de P. de Musset, par MM. Le Franc, Labiche, et Michel, intitulée : *M. de Coyl-*

lin ou *l'homme infiniment poli*. La Cour déclara que P. de Musset ne pouvait être considéré comme collaborateur et copropriétaire du vaudeville.

« Attendu qu'il ne justifiait pas de son concours direct au travail par suite duquel le vaudeville avait été mis en scène » ; mais lui accorda par contre des dommages-intérêts ;

« Attendu que P. de Musset justifiait qu'il était l'auteur du *Duc de Coyllin* ; que cette nouvelle était sa propriété exclusive, dont personne n'avait droit de s'emparer à son préjudice ;

« Attendu que le vaudeville portant ce titre était non seulement une imitation de ladite nouvelle, mais qu'il en était encore, en beaucoup d'endroits, la copie littérale et servile, etc. »

Bien qu'on ne considère pas l'auteur du roman ou de la nouvelle comme un collaborateur, car il est bien évident que pour qu'il y ait collaboration il faut qu'il y ait entente préalable et que les deux futurs collaborateurs aient eu bien l'intention d'être tels (ainsi décidé par Trib. civ., Seine, 14 avril 1880 ; *Le Droit*, 15 avril 1880 ; Trib. civ., Seine, 14 déc. 1899, *Gaz. Palais*, 1900, 144) ; il n'en est pas moins certain que comme un véritable collaborateur il peut s'opposer à la représentation de la pièce tirée de son roman et de sa nouvelle, et que si le directeur ne tient pas compte de celle-ci, il pourra être passible de dommages-intérêts. Il y a là un délit de contrefaçon auquel le directeur doit prendre soin de ne pas se prêter.

La Société des Gens de Lettres a prévu ce cas et a introduit

dans ses statuts, à la date du 3 mai 1863, la disposition suivante :

« Lorsque le sujet et les détails d'une pièce de théâtre sont empruntés à l'auteur d'un livre ou article de journal ou de revue, il y a contrefaçon toutes les fois que cette reproduction ou imitation n'a pas été autorisée par l'auteur. Cependant les sociétaires renoncent à exercer leur droit de poursuite contre les auteurs de pièces ainsi composées, à la condition qu'ils soient traités en collaborateurs (1). »

Nous en avons fini avec la collaboration, si nous ajoutons que pour ce qui concerne le choix des interprètes, les collaborateurs doivent se mettre d'accord et que le directeur doit avoir soin de ne désigner aucun acteur pour l'interprétation d'un rôle qu'après s'être assuré du consentement mutuel des collaborateurs.

Nous croyons bon d'ajouter ici un conseil que donne M. Pouillet (2) aux directeurs de théâtre pour ce qui concerne l'autorisation :

« Le directeur qui, n'ayant traité qu'avec un des collaborateurs et ne pouvant obtenir l'autorisation des autres, voudra être fixé sur la valeur de son contrat, fera sagement de faire sommation au collaborateur récalcitrant d'accepter le contrat, et sur son refus, d'assigner les deux collaborateurs pour les voir départagés par le tribunal. »

Le directeur n'est pas seulement embarrassé en ce qui con-

(1) *Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, t. I, p. 484.

(2) P. 149, en note, op. cit.

cerne la question d'autorisation, lorsqu'il y a plusieurs auteurs, il peut l'être aussi si l'on admet qu'après un divorce, la femme d'un auteur peut prétendre à la moitié de la propriété des œuvres de son mari qui ont été créées pendant la durée du mariage, lorsque le contrat est un contrat de communauté. Nous croyons que cette question d'autorisation peut trouver sa place ici, et bien qu'il ne s'agisse pas ici de collaboration proprement dite, son rapport avec celle-ci peut nous permettre de la situer dans ce chapitre.

La question a été agitée dernièrement en 1898 à propos du divorce de M. Charles Lecocq. Celui-ci voyait le Tribunal de la Seine attribuer à sa femme la propriété de la moitié de ses œuvres. Il s'adressa alors à la Société des Auteurs, lui demandant de prendre une délibération à ce sujet. Celle-ci demanda une consultation à M^e Poincaré qui se prononça contre l'avis du Tribunal.

Concluant contre le Tribunal et comme M^e Poincaré, c'est-à-dire n'admettant pas que la femme puisse, à la dissolution de la communauté, se voir attribuer la moitié des œuvres de son mari, il y a un arrêt de la Cour de Paris, du 3 mai 1884, et contre M^e Poincaré les deux arrêts des 13 mars 1880 et 16 août 1880 de la même Cour, enfin ce dernier arrêt du 21 mai 1898 et l'arrêt de la Cour de cassation confirmant ses conclusions du 20 juin 1902 (Dalloz, 03, 1, 1).

Il y a pour cette question deux parties en présence, et pourrait-on dire trois : le premier qui, après avoir décidé que le droit de propriété est un droit mobilier, conclut que par conséquent, suivant l'art. 1401, il tombe dans la communauté

et à la dissolution de celle-ci doit revenir à chacun des époux par moitié ; le second que c'est bien un droit mobilier, mais un droit mobilier d'une nature toute spéciale, que la loi n'a pas voulu englober dans les autres et qui par conséquent ne tombe pas sous le coup de l'art. 1401 ; enfin un troisième, qui prétend que le droit de propriété littéraire n'est pas un droit mobilier du tout, mais conclut comme le second.

Le premier système est le système de la Cour de cassation, de M. Lyon-Caen, de M. Flourens, du procureur général Baudoin et autres. Il prétend que l'art. 529 qui parle des meubles par détermination de la loi ne contient pas une énumération limitative mais simplement une énumération énonciative, et il cite comme n'étant pas compris dans cet article et pourtant comme étant bien considérés pour tout le monde comme des biens mobiliers : les offices et les fonds de commerce (voir Dalloz, 1903, 1, 1).

Le deuxième système préconisé par M. Saleilles, M. Pouillet et autres, soutient, comme nous l'avons dit plus haut, qu'il y a bien là un droit mobilier, mais que puisque la loi ne s'en est pas occupé, c'est qu'elle a voulu le considérer comme tout à fait différent des autres et qu'elle ne voulait pas du tout lui faire application de l'art 1401.

Enfin le troisième, qui est celui de M^e Poincaré, ne veut pas voir dans le droit de propriété un droit mobilier et par conséquent considère l'art. 1401 comme lui étant tout à fait inapplicable. « Le législateur n'a pas pu, dit M^e Poincaré, en faisant l'énumération contenue dans l'art. 529, oublier quelque chose d'aussi important que les droits d'auteur, et il faut conclure

de son silence qu'il n'a pas voulu les ranger parmi les biens susceptibles de propriété dans le sens ordinaire du mot. »

Et dans ce système on invoque encore la loi du 19 juillet-16 août 1791 édictant qu'aucune pièce d'auteur vivant ne peut être représentée sur un théâtre sans le consentement formel et par écrit de l'auteur. Que deviendrait ce consentement si la femme avait la moitié de la propriété des œuvres ? D'autre part, la loi de 1793 dit : « Les auteurs d'écrit jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages. » Le droit exclusif n'existerait plus davantage.

« D'autre part, le décret de 1810 attribuait les droits littéraires et artistiques, à la mort de l'auteur, tout entiers à la veuve pendant sa vie, puis tout entiers aussi, après elle, aux enfants de l'auteur. Ce décret ne considérait donc pas ces droits comme biens de communauté ; car si une partie de ces droits était entrée et restée dans le patrimoine de la veuve, commune en biens, ils n'auraient pas toujours pu, après elle, revenir, dans leur intégralité, aux enfants de l'auteur (1) ».

Puis en face de la loi de 1866 qui donne à la femme la jouissance des œuvres du prédécédé et qui dit : « Que cette jouissance lui appartient quel que soit le régime matrimonial » indépendamment des droits qui pouvaient résulter en sa faveur du régime de la communauté » et dont se servent les auteurs du premier système pour prétendre que l'on ne

(1) Consultation de M. Poincaré. Affaire Lecocq. Imprimerie Chaix, 1899.

peut, en face de ce passage, regarder les droits d'auteurs comme propres ; le troisième système répond qu'il y a là une fausse interprétation de la loi qui n'a pour but que d'étendre le décret de 1810, qui ne s'appliquait qu'à la communauté, à tous les autres régimes matrimoniaux.

Voici exposés les trois systèmes. Il nous semble que la question ne peut être facilement tranchée et qu'aucun argument décisif ne permet d'accepter l'un ou l'autre d'une façon certaine ; on pourra toujours penser que l'article 529 est une disposition énonciative ou au contraire limitative ; rien ne peut absolument nous départager ; et il y a là une lacune dans la loi. Si l'on ne considère que les résultats, il est bien évident que le système qui tend à ne pas faire rentrer la propriété littéraire dans la communauté est préférable, car les conséquences de cette communauté nous semblent désastreuses. Voici en effet ce qui va se produire. Une fois le divorce prononcé, une fois accomplie la dissolution de la communauté, il faut se demander si on va permettre à l'auteur de racheter la propriété complète de ses œuvres, moyennant indemnité, ou bien au contraire si on laisse subsister le partage.

Ceux qu'effraie le partage, comme Duranton, Troplong, Marcadé, adoptent le rachat, mais alors où sont les éléments d'appréciation pour en fixer le prix ? A quel moment déterminer la valeur si changeante de cette propriété ? Et considérant le cas où le mari ne s'acquitterait pas du paiement du prix enfin fixé, on pourrait voir la femme ou ses héritiers « le saisir, faire vendre ses droits, l'exproprier de son

œuvre » ; est-ce là un résultat désirable, et ce rachat doit-il être préconisé ?

Mais si l'on admet le partage, les conséquences sont aussi désastreuses. Quand la femme mourra, il y aura une indivision très redoutable entre les héritiers de celle-ci et l'auteur, entre celle-ci et les héritiers de l'auteur si c'est ce dernier qui précède. Et puis la femme va pouvoir administrer à sa guise sa prétendue part de droits d'auteur, et si, pour des raisons morales, religieuses, scientifiques ou artistiques, l'auteur veut modifier son œuvre ou même la supprimer, la femme pourra s'y opposer. Le philosophe ne pourra pas remanier ou détruire ce qu'il a écrit, quand l'âge et l'expérience auront modifié ses idées. L'auteur dramatique, qui voudra ramasser l'action d'une pièce ancienne et en fondre les actes, s'en verra empêché par sa femme ou ses héritiers sous prétexte que la pièce, par exemple, était en cinq actes et que sa réduction en trois actes va diminuer les droits d'auteur. Je sais bien que la Cour de cassation a eu soin d'ajouter que l'auteur pourrait faire des modifications et des remaniements d'un instant, qu'il ne le fera pas dans un but vexatoire vis-à-vis de sa femme ou des héritiers de celle-ci ? Mais voilà bien le nid à procès. Quand y aura-t-il but vexatoire, quand n'y aura-t-il pas un tel but ? Il faudra plaider, plaider, et l'auteur risquera fort de manger tous ses droits d'auteur en frais de procédure.

Nous avons exposé un peu longuement cette question du droit de propriété, parce que le directeur, suivant la solution donnée, devra s'enquêter si un auteur est divorcé ou non.

S'il est divorcé, il faudra qu'il prenne garde, qu'il ne se croie pas sûr de pouvoir compter sur la pièce, car une opposition de la femme divorcée peut lui arriver et tous ses plans seront mis à néant. Je sais bien que la Cour de cassation lui laissera toute la faculté d'apprécier si l'auteur a eu un but vexatoire ou non en remaniant ou modifiant la pièce ancienne ; mais tout de même en face d'un procès, et ignorant tout ce qui peut en résulter, nous conseillons plutôt à celui-ci de s'abstenir. Ainsi, voilà une autre conséquence désastreuse du système : le directeur gêné dans son administration. Et notez que malgré sa bonne volonté, il pourra très bien être engagé dans un procès. Voici comment la question se pose : Le directeur reçoit une pièce en trois actes qui antérieurement était en cinq actes d'un auteur divorcé ; à peine l'a-t-il reçue, qu'il reçoit une opposition de la femme divorcée. Prudemment il écrit à l'auteur qu'il ne peut plus jouer sa pièce, car il ne tient pas à être poursuivi par sa femme divorcée. Que fait l'auteur ? Fort du droit que lui a donné la Cour de cassation de modifier sa pièce sans « but vexatoire », il intente un procès au directeur, car enfin s'il a le droit de changer sa pièce, il a le droit, une fois qu'elle est acceptée par le directeur, d'exiger qu'elle soit jouée, et voilà ce dernier réduit à choisir entre un procès avec une femme, ou un procès avec un homme ; triste alternative auprès de laquelle celle d'Hercule n'était qu'enfantillage. Il paraît que « tous les princes de la Science », ainsi que l'a dit le procureur général Baudoin, partagent l'avis de la Cour de cassation ; c'est très flatteur pour celle-ci, mais vraiment, en face

de tels résultats, ne vaudrait-il pas mieux être un peu moins scientifique, et puisqu'au fonds nul n'est absolument certain de ce qu'il avance, car on n'est jamais certain de ce qu'on avance, ne vaudrait-il pas mieux décider que la propriété, des œuvres du mari créées pendant le mariage, lui reste complètement ? Ce serait peut-être quelques procès de moins, mais y aurait-il grand'chose de changé en France, et cela ne vaudrait-il pas mieux ? Ainsi nous sommes d'avis que la Jurisprudence devrait suivre les deux derniers systèmes ; car, pour notre partie, ce serait épargner au directeur de théâtre de nombreux procès ou alors une comptabilité bien en règle des situations des auteurs, où il faudrait distinguer ceux qui sont divorcés et ceux qui ne le sont pas, et encore parmi ceux qui sont divorcés, ceux qui ont tel ou tel régime matrimonial. Enfin s'il faut en venir là, que ce soit au moins un texte de loi qui l'impose, et non la jurisprudence toujours variable.

CHAPITRE III

PIÈCE QUI A DÉJÀ ÉTÉ REPRÉSENTÉE

Quand une pièce a déjà été représentée, la plupart des questions, que nous avons examinées précédemment, touchant par exemple le dépôt du manuscrit, l'acceptation de la pièce, ne se posent plus. La seule d'où découlent du reste plusieurs autres, est la question de l'autorisation que devra donner l'auteur de la pièce à celui qui veut la représenter ; et il ne s'agit pas ici seulement des directeurs de théâtre, car la jurisprudence a étendu l'obligation de cette autorisation aux propriétaires des lieux publics dont les noms suivent :

1° Les cafés (Cour Cass., 22 janvier 1869, D. P. 69, 1. 384).

2° Les cafés-concerts (Cour Cass., 24 juin 1852, D. P. 52, 1, 221.)

3° Les concerts des établissements d'eaux thermales et des casinos de stations balnéaires (Cour Cass., 19 mai 1859, D. P. 52, 1, 430).

4° Les Sociétés musicales qui donnent des concerts à leurs membres tenus de payer une cotisation annuelle.

5° Les cirques (Paris, 12 juillet 1855, D. P., 55, 2. 257).

6° Les bals publics (Paris, 12 juillet 1855, D. P. 55, 2, 256).

Il faudra donc que tous les propriétaires de ces lieux public, qui voudront faire représenter l'œuvre d'un auteur, obtiennent de celui-ci l'autorisation. Et ce ne sera pas seulement dans le cas de représentation d'ouvrages dramatiques, c'est-à-dire de comédie, drame, opéra ou opéra-comique, pantomime, ainsi qu'on pourrait le croire en lisant l'art. 428 du Code pénal qui dit : « Tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association d'artistes qui aura fait représenter sur son théâtre *des ouvrages dramatiques* », mais en rattachant celui-ci aux textes organiques de la matière, les décrets des 13 janvier et 19 juillet 6 août 1791, qui ne font aucune distinction entre les divers ouvrages littéraires et artistiques, ce sera aussi pour l'exécution d'œuvres quelconques, chansonnettes, airs de danse, que les propriétaires ci-dessus indiqués devront requérir l'autorisation des auteurs.

§ I. — A qui l'autorisation doit-elle être demandée ?

L'autorisation doit être demandée à l'auteur lui-même, à son ayant-droit à titre universel ou à ses héritiers, La Société des Auteurs ne permet pas que des intermédiaires puissent donner l'autorisation à la place de l'auteur. C'est ce qui ressort d'une délibération de la commission des auteurs du 30 avril 1880 et d'une circulaire du 7 mai de la même année. On y dit :

« Que les auteurs ne peuvent donner à des intermédiaires les droits qu'ils ont abandonnés à la commission et confiés aux agents généraux, et qui sont la raison même de l'association.

« Qu'il ne leur est permis en aucun cas de déléguer, à un éditeur ou à un mandataire quelconque, ce droit d'autorisation ou d'interdiction qui ne peut être exercé que par la volonté personnelle de l'auteur au siège de la Société et par le ministère des agents généraux. »

La valeur de cette décision n'a pas la portée qu'on pourrait lui donner à première vue. Un directeur de théâtre ou simplement un propriétaire de lieu public, qui aurait l'autorisation d'un intermédiaire dûment pourvu de pouvoirs par l'auteur, serait à l'abri de toute poursuite. La Société des Auteurs ne peut engager que les membres, et dans le cas qui nous occupe, le directeur ou le propriétaire sont hors de cause. Que l'auteur qui a ainsi pourvu l'intermédiaire soit exclu de la Société, c'est tout naturel ; il ne s'est pas conformé à son contrat et c'est l'application de l'art. 1184 du Code civil ; mais pour le directeur ou le propriétaire, il ne peut être question de poursuite. Certains auteurs, qui sont toujours tentés de voir dans les articles des statuts ou des traités de la Société des Auteurs de véritables lois, soutiennent la thèse contraire, et veulent rendre le directeur poursuivable. C'est ce point de vue-là que nous ne pouvons admettre.

Pour le cas où plusieurs auteurs ont écrit l'ouvrage qui doit être représenté, nous renvoyons à ce que nous avons dit plus haut de la collaboration.

§ II. — *Dans quels cas l'autorisation doit-elle être demandée ?*

Nous avons dit que chaque fois qu'un directeur de théâtre ou un propriétaire d'établissements visés par la jurisprudence voulait représenter une pièce, il devait obtenir l'autorisation de l'auteur de celle-ci. Ceci est vrai pour tous les cas sauf celui où la pièce de l'auteur est restée au répertoire du théâtre. On dit qu'une pièce est au répertoire d'un théâtre lorsque celui-ci la donne de temps en temps et ne laisse jamais passer beaucoup de mois sans la mettre sur son affiche. La Société des Auteurs a décidé que pour qu'une pièce reste au répertoire d'un théâtre, il faut que le directeur donne chaque année dix représentations consécutives de celle-ci, le soir, en dehors des matinées. Jadis ce nombre n'était que de trois.

§ III. — *Pénalités encourues quand l'autorisation n'a pas été demandée.*

L'art. 428 du Code pénal nous dit : « Tout directeur, etc., sera puni d'une amende de 50 francs au moins et de 500 francs au plus, et de la confiscation des recettes. »

Et l'art. 429 : « Les recettes confisquées seront remises au propriétaire pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il

aura souffert ; le surplus de son indemnité, ou l'entière indemnité, s'il n'y a pas eu saisie de recettes, sera réglé par les voies ordinaires. »

Ces articles sont complétés, pour la façon de saisir les recettes, par la loi du 19 janvier 1793 dont l'art. 3 est ainsi disposé : « Les officiers de paix seront tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, etc., tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs » et la loi du 1^{er} septembre de la même année qui déclare que la précédente qui ne s'occupait que du droit d'impression s'appliquera désormais au droit de publication. Mais ce n'est plus néanmoins aux officiers de paix qu'il faut s'adresser c'est suivant la loi du 25 prairial an III, qui a confié aux commissaires de police et aux juges de paix dans les lieux où il n'y a pas de commissaire de police, les fonctions dévolues aux officiers de paix par la loi du 19 juillet 1793, aux dits commissaires de police ou juges de paix.

Ainsi donc, toute saisie faite par un huissier devrait être déclarée nulle, et c'est ainsi qu'a jugé le Tribunal civil de la Seine à la cinquième Chambre, le 6 décembre 1876.

Mais le 3 avril 1878, le même Tribunal de la Seine, à la première Chambre a admis que le droit de faire saisir les recettes appartenait au président du Tribunal civil. Pour le démontrer, la décision du Tribunal réfute la théorie exposée ci-dessus en disant que le droit de saisie et de confiscation des recettes théâtrales, établi par l'art. 3 du 19 janvier 1791 et les articles 428 et 429 du Code pénal au profit des auteurs et compositeurs

dont le consentement n'a pas été obtenu, n'est pas réglementé par la loi du 19 juillet 1793 ; qu'en effet la disposition de cette loi, modifiée par la loi du 25 prairial an III, qui charge les commissaires de police d'opérer la saisie des exemplaires contrefaits, ne s'applique qu'à la saisie des exemplaires et des éditions imprimés ou gravés sans la permission des auteurs et non à la saisie des recettes des théâtres.

De plus, malgré que la loi du 1^{er} septembre 1793 confère aux commissaires de police le droit de saisir les recettes des théâtres à la réquisition des auteurs, le Tribunal décide que la même attribution dans les cas d'urgence n'en appartient pas moins au président du Tribunal civil puisque l'art. 54, du décret du 30 mars 1808, autorise ce magistrat par une disposition générale, à répondre à toutes requêtes à fin d'arrêt ou de revendications de meubles ou autres mesures d'urgence. Nous admettons volontiers que le président du Tribunal civil puisse ordonner la saisie des recettes, mais nous n'en persistons pas moins à penser que les commissaires de police ont toujours ce droit de saisie ; et si en effet la loi de prairial parle de la saisie des exemplaires contrefaits, à notre point de vue elle ne fait qu'ajouter une attribution de plus à ces dits commissaires sans pour cela leur retirer celles qui leur viennent des officiers de paix.

Dans ses Instructions aux correspondants (1), la Société des Auteurs suit la décision du 3 avril 1878 donnée par le

(1) Instructions aux correspondants, 1^{er} janvier 1899, Imprimerie Chaix.

Tribunal civil de la Seine et ordonne à ceux-ci, au cas où une représentation non autorisée serait donnée, de provoquer par une demande adressée à M. le président du Tribunal civil la saisie conservatoire des recettes.

Mais l'auteur peut ne pas s'en tenir à la saisie des recettes et comme il se trouve lésé par le fait de la représentation, il peut invoquer l'art. 1382 et demander en plus les dommages-intérêts qu'il lui plaira (Tribunal de la Seine, 3 avril 1878, *passim*). En effet, il a éprouvé un préjudice, et ce préjudice peut provenir de diverses sources : la pièce a pu être mal jouée, mal interprétée, et les spectateurs, trompés par le jeu des acteurs, ont pu ne pas estimer la pièce à sa juste valeur ; si bien que quand l'auteur voudra la redonner, la mauvaise impression dont les premiers spectateurs auront donné la marque à d'autres personnes qui n'auront pas vu la pièce pourra jeter un profond discrédit sur celle-ci.

D'autre part, la pièce a pu être montée à un moment tout à fait inopportun que le directeur n'aurait jamais choisi. Enfin, la pièce qui était écrite depuis longtemps ne correspond plus aux idées actuelles de l'auteur et sa mise à la scène peut lui attirer des inimitiés que sans cela il n'aurait jamais encourues.

Tous ces éléments de préjudice devront être appréciés par le Tribunal qui en indemniserà l'auteur.

§ IV. — *Conditions pour qu'il y ait défaut d'autorisation.*

La loi du 19 janvier 1791 dit : « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total, etc. »

Il s'agit donc de savoir si l'autorisation verbale donnée par un auteur suffit, et si, après que cette autorisation a été donnée et quand même on prouve par témoins qu'elle a été donnée, l'auteur peut néanmoins demander la confiscation des recettes. Rien qu'à la façon dont la question se pose, on voit combien il semble impossible de soutenir que l'autorisation verbale donnée et prouvée ne suffise pas ; puisque la mauvaise foi flagrante d'un auteur aurait raison de la bonne foi d'un directeur.

Pourtant la loi est tellement nette qu'il a fallu chercher des arguments pour défendre cette autorisation verbale, et voici la solution proposée par M. Pouillet. Il y a, dit-il, une analogie certaine entre l'art. 428 et l'art. 425 du Code pénal, donc la question d'autorisation est une question de délit et non de contravention. Par conséquent, s'il y a autorisation verbale trouvée, c'est-à-dire s'il n'y a pas mauvaise foi de la part de celui qui fait représenter la pièce, il ne peut y avoir lieu à confiscation ; ce qui ne se produirait pas si c'était une question de contravention, car là on ne regarderait pas s'il

y a eu bonne ou mauvaise foi, mais simplement s'il y a oui ou non autorisation formelle et par écrit (1).

La thèse de M. Pouillet, fort acceptable en soi, doit être forcément rejetée si l'on admet l'opinion de la jurisprudence et de la majorité des auteurs qui rattachent l'art. 428 à la loi de 1791, pour étendre le « délit » à tous les autres ouvrages que les ouvrages dramatiques ; et comme on ne peut pas nier le rapport qui existe entre les deux textes de lois, il faut bien voir ici un délit non intentionnel et condamner le directeur quand il n'a pas l'autorisation formelle ou par écrit. M. Pouillet s'écrie que c'est inique. Mais en matière de chasse, le même fait pourra se produire ; qu'un chasseur oublie son permis, il aura beau avoir des témoins qui assureront que celui-ci est chez lui, il aura même beau offrir d'y aller, les gendarmes lui dresseront pourtant procès-verbal et il sera condamné. Evidemment, le cas n'est pas tout à fait semblable, mais néanmoins il y a bien dans les deux cas la même chose choquante, le fait, tout en n'étant pas coupable du tout, d'être condamné.

La Cour de Nîmes n'a pourtant pas voulu voir ici une contravention et a admis que si le prévenu établissait sa bonne

(1) On connaît la différence entre le délit intentionnel et le délit non intentionnel ou contravention. Pour qu'il y ait délit intentionnel, il faut qu'il y ait intention, cette dernière est un élément constitutif, une condition essentielle pour qu'il y ait punition. Au contraire, la contravention désigne un fait matériel, une infraction à la loi même en l'absence de toute intention de délinquer.

foi, l'action correctionnelle disparaissait (Cour de Nîmes, 5 août 1881. *Ann.*, 83, p. 174).

Nous avons dit qu'outre l'action correctionnelle, l'auteur avait l'action civile fondée sur l'art. 1382 du Code civil. Là même si le directeur est de bonne foi, l'action est néanmoins reçue, et s'il n'y a pas eu autorisation formelle et par écrit, mais ajoutons-le, s'il n'y a pas eu aussi autorisation verbale, le directeur aura beau établir qu'il ignorait tout à fait que la pièce eût besoin d'autorisation, il sera condamné (Cour de Paris, 12 juillet 1855. *Ann.*, 56, p. 89).

De même seront poursuivables et condamnés ceux qui représenteront une pièce d'un auteur sans son autorisation, bien qu'ils aient eu l'intention d'acquitter ultérieurement les droits qui lui étaient dus du fait de cette représentation (Cour de cassation, 11 mai 1860. *Annales*, 62, p. 382).

§ V. — *Quelles conditions faut-il pour que l'on considère qu'il y a eu représentation ?*

Nous avons déjà dit ci-dessus que ce n'était pas seulement quand une pièce était représentée sur un théâtre, qu'il fallait l'autorisation de son auteur mais aussi lorsqu'elle était donnée dans n'importe quel lieu public. Nous allons donner quelques exemples de cette règle.

En 1888, la Cour de Lyon a décidé que des musiciens qui, sur une place publique, à une fête musicale et dansante,

avaient exécuté des morceaux de musique sans avoir l'autorisation des auteurs de ces dits morceaux, avaient commis le délit prévu par l'article 3 de la loi des 13 et 19 janvier 1791, 428 et 429 du Code pénal (Cour de Lyon, 4 décembre 1888. *Ann.*, 89, 288).

De même le Tribunal de la Seine, en 1889, a décidé que l'exécution des morceaux de musique par la fanfare municipale, dans un jardin public, sans l'autorisation des auteurs et malgré que l'exécution soit gratuite, constituerait le délit prévu par l'article 3 de la loi du 19 janvier 1751 et l'art. 428 du Code pénal (Tribunal correctionnel, Seine, 11 avril 1889. *Ann.*, 89, p. 289).

Est également considéré comme tombant sous le coup de l'article 424 du Code pénal l'entrepreneur d'un spectacle forain qui fait exécuter publiquement des morceaux de musique à l'aide d'un instrument mécanique (Cour cassation, 21 juillet 1881. *Ann.*, 81, p. 231. Cour d'Amiens, 24 décembre 1881 ; *Ann.*, 82, p. 121.)

Pour les cercles ou les clubs, la jurisprudence décide que lorsque la réunion où a lieu la représentation ne comprend que des membres de celui-ci, il n'y a pas lieu à autorisation ; bien entendu lorsque ces sociétés ne sont pas des sociétés musicales comme celles dont il est parlé au numéro 4^e du § II. Pourtant, la jurisprudence décide qu'aussitôt que d'autres personnes étrangères à ces clubs ou à ces cercles y viennent, l'autorisation doit être demandée, et qu'il y a lieu d'appliquer la loi de 1791 et l'art. 428 du Code pénal : « Décider autrement, dit la Cour suprême, ce serait mécon-

naître l'esprit de la loi de 1791, et abandonner la propriété littéraire ou artistique à la merci des nombreuses sociétés qui, sous le nom de cercles ou de clubs, s'établissent sur tous les points du territoire (Cour de cassation, 28 janvier, 1881 ; *Ann.*, 81, p. 228).

Il semble que la décision de la Cour suprême soit un peu trop absolue. Si en effet il est prouvé qu'un club a surtout pour but de monter des pièces et de permettre ainsi aux amis et parents des membres du club d'assister gratuitement à des représentations, et qu'en somme la cotisation perçue n'est, si je puis m'exprimer ainsi, qu'une taxe de remplacement du prix des places, il est bien évident que l'auteur pourra à bon droit réclamer ses droits en argent.

Mais si c'est tout simplement un fait qui se produit seulement extraordinairement à l'occasion d'une fête ou d'un anniversaire de fondation, même si des parents et amis des membres du club assistent à une représentation que donnent ces derniers, nous pensons qu'il n'y a pas lieu d'appliquer ici la loi de 1791 et l'article 428 du Code pénal. En effet, le caractère de publicité qui est essentiel pour qu'il y ait représentation véritable, tombant sous le coup de la loi et de l'article indiqué, manque ici ; même s'il y a quelques amis et quelques parents, le nombre restreint des uns et des autres empêche qu'on puisse voir ici une représentation publique ; c'est une représentation privée tout simplement ; mais nous le répétons, si ces représentations privées se répétaient, il serait bon de suivre la Cour suprême dans ses décisions et il faudrait voir dans ces clubs un théâtre ou un

concert et les soumettre aux mêmes obligations que ceux-ci.

Nous avons indiqué plus haut que la gratuité du spectacle n'empêchait pas qu'il y eût délit quand il n'y avait pas d'autorisation. En effet, la loi de 1791 ne parle pas du tout du prix d'entrée ; et de même si la représentation est payante mais a lieu dans un but de générosité, l'auteur conservera les deux actions : l'action correctionnelle, pour défaut d'autorisation, et l'action civile en dommages-intérêts fondée sur l'article 1382. Pour cette dernière, nous pensons que la plupart du temps l'auteur ne pourra exiger une bien grande indemnité, et qu'en tout cas le Tribunal ne devra pas se montrer trop large ; car il est rare que les raisons énumérées plus haut sur les causes du dommage fait à l'auteur se retrouvent ici. En général, les pièces données en représentations extraordinaires, pour telle ou telle œuvre philanthropique, sont jouées par d'excellents acteurs (1) et d'autre part, comme il ne s'agit jamais ici de 1^{re} représentation, la question du moment inopportun ne se pose pas. La jurisprudence est du reste en ce sens. (Trib. civ., Troyes, 23 mars 1881 ; *Ann.*, 81, p. 236. — Cass. du 22 janvier 1869 ; *Ann.*, 69, p. 408. — Cass. du 19 mai 1859 ; *Ann.*, 60, p. 23. — Trib. corr. Seine, 11 avril 1889 ; *Ann.*, 89, p. 289. — C. Lyon,

(1) Nous donnons ici un exemple récent. *L'Arlésienne*, donnée par les Trente Ans de Théâtre, au profit des vieux comédiens, eut une interprétation d'élite. On y vit M^e Judic, M^e Hading, M. Noblet, Albert Lambert fils, enfin M^{lle} Lavallière, ajoutant par leur prestige à l'éclat de l'œuvre. Si les auteurs avaient été vivants, ils n'eussent pas pu se plaindre.

4 janvier 1884 ; *Ann.*, 85, p. 110. — C. Rouen, 21 février 1880 ; *Ann.*, 80, p. 171. — Cass , 28 janvier 1881 ; *Ann.*, 81, p. 223.)

§ 6. — *Contre qui l'auteur dont l'autorisation n'a pas été demandée devra-t-il diriger la poursuite ?*

En 1869, la Société des Auteurs et Compositeurs de musique intenta une action correctionnelle, contre les commissaires d'un bal donné à Bergerac, à raison de morceaux de musique joués dans celui-ci et dont la propriété était celle de divers de ses membres. Les commissaires objurguèrent qu'ils n'étaient pour rien dans l'exécution des œuvres jouées, que simplement ils avaient chargé un chef d'orchestre de recruter des artistes sans lui imposer le moindre programme et sans que la liste des airs de contredanse ou autres qui y avaient été jouées, ait été publiée ni affichée à l'avance.

Le Tribunal débouta la Société de la demande contre les Commissaires et de plus ne considéra pas comme complice celui qui avait prêté sa salle sans s'immiscer en rien dans l'organisation du bal (Cour de Bordeaux, 20 mai 1869, *Annales*, 1870).

Nous avons mentionné cette affaire pour montrer la difficulté qui peut se soulever pour un auteur de savoir qui il peut poursuivre, et si il peut considérer comme complices les personnes qui mettent une salle ou tel endroit donné à la

disposition d'organisateurs qui n'auront pas obtenu d'autorisation pour les œuvres qui doivent être jouées.

L'art. 60 du Code pénal dit :

« Sont punis comme complices, d'une action qualifiée crime ou délit, ceux qui auront avec connaissance aidé ou assisté l'auteur ou les auteurs de l'action, dans des faits qui l'auront préparée ou facilitée. »

Il faut donc, pour qu'il y ait complicité, qu'il y ait connaissance de l'action qui va avoir lieu. De même que l'on ne peut condamner un armurier qui aurait vendu l'arme avec laquelle l'assassin aurait perpétré son crime, de même on ne peut condamner le propriétaire qui prête sa salle pour un bal ou une représentation. Car l'action qui constitue le délit, ce n'est pas le bal lui-même ou la représentation, c'est l'exécution d'œuvres dansantes ou tragiques ou comiques sans autorisation. Et nous allons plus loin, quand bien même le propriétaire connaîtrait le programme, mais sans savoir que les auteurs ont refusé leur autorisation dès l'instant qu'il n'a pas participé à sa confection, il ne doit pas être considéré comme complice.

Ajoutons que peu importe si la salle a été prêtée gratuitement, ou moyennant une somme fixe ou encore un tant pour cent sur les entrées (Cour de cassation, 22 janvier 1869, *Ann.*, 1869, 408). Tel qui aura prêté gratuitement sa salle, mais n'aura pas participé au programme pourra être déclaré complice, alors que tel autre qui l'aura louée, mais qui n'aura aucunement participé à celui-ci, ne le sera pas.

La jurisprudence a varié et n'a pas toujours suivi la

même règle. Les deux arrêts qui suivent sont la confirmation de ce que nous disons. En 1873, le maire d'une ville, qui avait mis la salle du Casino à la disposition d'un individu qui avait commis le délit prévu par l'article 428, ne fut pas considéré comme responsable, parce qu'il n'avait pas participé à l'organisation de la représentation incriminée (*Ann.*, 74, p. 47. Cour de cassation, 15 déc. 1873).

En 1836 et 1834, la Cour de Paris décida que le cafetier qui prête son établissement dans les mêmes conditions ci-dessus, à des comédiens ambulants, n'encourt aucune responsabilité (Cour de Paris, 2 février 1866. *Annales*, 66, p. 104. Cour de cassation, 4 février 1834. *Ann.*, 81, p. 232).

Mais, au contraire de nos solutions, elle a décidé qu'un cafetier qui reçoit une troupe d'artistes ambulants dans son établissement s'expose à des poursuites éventuelles en qualité de complice de ce fait « qu'il connaissait la composition du concert puisque le programme était resté déposé sur le comptoir ; et qu'il devait être d'autant plus déclaré responsable, que la Société des Auteurs et Compositeurs l'avait, un mois auparavant, averti par une sommation extra-judiciaire d'avoir à s'abstenir désormais de semblables représentations (Cour de cassation, 22 janvier 1869. *Ann.*, 69, p. 408).

A notre point de vue, le seul fait d'avoir eu connaissance du programme ne peut engager la responsabilité du propriétaire de l'établissement prêté, sauf réserve de l'article 1382. Pour celui-ci, en effet, il suffit d'envisager le dommage causé à l'auteur, et comme ce dommage provient du fait du pro-

priétaire de la salle d'avoir prêté celle-ci, ce dernier peut être tenu à des indemnités envers l'auteur.

Mais pour l'action pénale, nous ne considérons la responsabilité du propriétaire comme engagée que si, à la veille d'une représentation ou un peu avant celle-ci, la Société des auteurs notifie à celui-ci, qu'aucune autorisation n'a été requise par les artistes et que le délit prévu par l'article 428 va être commis ; dans ce cas, il est, en effet, complice puisque, connaissant le délit, il y aide, ce qui est la définition même de la complicité donnée par l'art. 60 du Code pénal.

§ VII. — *L'autorisation n'a plus besoin d'être demandée quand l'auteur tombe dans le domaine public.*

Lorsqu'un auteur tombe dans le domaine public, les directeurs n'ont plus à payer les droits qu'ils doivent à ses héritiers tant que cinquante ans ne se sont pas écoulés depuis sa mort.

Les directeurs ne sont tenus que de ne pas changer le texte des auteurs, comme le veut la circulaire du 28 avril 1864, qui recommandait aux préfets et à leurs subalternes de veiller à ce que dans les représentations qu'on donnait d'œuvres d'auteurs tombés dans le domaine public, on ne dénature pas le texte de ces auteurs.

Bien que les directeurs ne soient par la loi soumis à aucun droit vis-à-vis des héritiers des auteurs décédés depuis plus

de cinquante ans, ils payent néanmoins en fait, pour jouer leurs œuvres, les mêmes droits qu'ils payent quand l'auteur est vivant ou qu'il n'est pas encore tombé dans le domaine public. En effet, la Société des Auteurs, qui a des contrats avec presque tous les directeurs, oblige ceux-ci à verser le même droit à la société, laquelle le fait parvenir aux héritiers de l'auteur s'il y en a encore, ou à la caisse de secours si on ne connaît plus ceux-ci. On s'explique assez bien le cas où la Société fait payer le droit en argent pour le faire parvenir aux héritiers en voyant là une stipulation pour autrui comme celle de l'art. 1121 du Code civil, mais quand la Société verse ce droit à la caisse de secours, l'explication donnée par cet article ne peut plus s'appliquer et on voit alors ici une simple Société faire table rase de la loi et trafiquer du domaine public. A notre point de vue, il y a là un abus choquant de la part de la Société des Auteurs, de sa puissance, et nous comprendrions très bien que le directeur qui, après avoir souscrit à cet article, se refuserait à en accomplir les clauses, et verrait son contrat dénoncer par la Société, s'opposât à cette dénonciation devant le Tribunal et obtînt gain de cause devant celui-ci. Ce serait montrer à la Société des Auteurs que sa puissance a des limites et qu'elle ne peut outrepasser celles-ci.

DEUXIÈME PARTIE

Effets du contrat de représentation.

Pièce inédite, reçue par un directeur.

Obligations qui dérivent pour lui du fait d'avoir accepté la pièce.

Le directeur qui a reçu une pièce est tenu :

1° De jouer la pièce ;

2° De pourvoir à son succès.

§ I. — *Le directeur doit jouer la pièce reçue et cela dans un certain délai qui varie suivant les cas.*

a) Quand il y a eu convention. Dans ce cas, il n'y a aucune discussion possible et la pièce devra être représentée dans le délai indiqué, sauf quand il y a force majeure ; ainsi le directeur ne pourra être poursuivi pour ne pas représenter la pièce dans le délai fixé au cas où son théâtre viendrait à brûler, où les figurants nécessaires pour la pièce se mettraient en grève, ou bien encore quand le théâtre viendrait à être fermé par suite d'un arrêté administratif.

Lorsque le directeur ne fera pas jouer la pièce dans le délai, l'auteur pourra obtenir des dommages-intérêts, et de plus réclamer son manuscrit ; et cela même si à la barre le directeur consentait à jouer maintenant la pièce. Le simple fait de n'avoir pas représenté la pièce dans le délai prévu suffit pour le faire condamner. Il y a à cela deux raisons : 1° Le directeur poursuivi n'apporterait sans doute plus les mêmes soins à la pièce.

2° Il y a dans ce cas une condition résolutoire tacite et ce n'est que l'application de l'article 1184 du Code civil :

« La condition résolutoire est toujours sous-entendue dans les contrats synallagmatiques, pour le cas où l'une des deux parties ne satisfera point à son engagement. »

La partie envers laquelle l'engagement n'a pas été exécuté a le choix ou de forcer l'autre à l'exécution de la convention lorsque celle-ci est possible, ou d'en demander la résolution avec dommages-intérêts. (Tribunal civil, Seine, 20 mars 1851. *Gaz. Tribunaux*, 21 mars. Cour de Paris, 17 mai 1853. *Le Droit*, 20 mai. Trib. civil, Seine, 27 septembre 1841. *Gaz. Trib.*, 27-28 septembre 1841. Cour de Paris 27 août 1861. *Ann.*, 62, p. 269).

Une question se pose. Qu'arrivera-t-il si avant que le délai fixé ne soit accompli le temps de clôture du théâtre arrive et augmente alors la durée du délai ? Faudra-t-il condamner le directeur ou bien au contraire lui permettre de conserver la pièce reçue ? On peut proposer deux solutions.

1° Dire que le directeur devra être condamné. En effet, quand un contrat existe entre deux personnes, l'une de celles-

ci ne peut être déliée de son engagement qu'au cas de force majeure, et dans le cas qui nous occupe, la clôture annuelle du théâtre ne peut être considérée comme une force majeure, puisqu'elle est prévue et que le directeur plus que tout autre en est averti. Il devrait donc s'arranger et porter plus d'attention au délai ; s'il ne le fait pas, il sera condamné. C'est la solution de la jurisprudence (Tribunal civil, Seine, 6 juin 1844. *Gaz. Trib.*, 7 juin).

2° Il faudrait rechercher l'intention des parties. Bien souvent, en effet, l'auteur en fixant un délai pour sa pièce aura entendu excepter le cas où la fin du délai aboutirait à l'époque de clôture ; et dans ce cas il se contentera d'être représenté à l'ouverture. Les juges devraient donc apprécier ; d'autant plus qu'en fait, la réouverture des Théâtres coïncide avec le moment où la ville reprend son animation et où les gens recommencent à retourner au spectacle, et que par conséquent l'auteur n'y perd rien. Bien que ce ne soit pas la solution de la jurisprudence, nous considérons celle-ci comme étant plus équitable et plus conforme à nos idées modernes, que tous les contrats sont de bonne foi.

b). Il n'y a pas eu de convention entre l'auteur et le directeur.

Dans ce cas, c'est à ce dernier qu'il appartient de fixer le jour de la première représentation. Cette latitude est largement restreinte par ce fait que toute pièce reçue doit être jouée à son tour de réception. On peut contrôler ce tour sur un registre tenu au théâtre et qui a pour but de constater au fur et à mesure la réception des pièces. La Société des

Auteurs oblige les directeurs qui passent un traité avec elle à l'avertir des pièces qu'ils reçoivent.

« ART. 2 (du Traité général). — Le Directeur devra, du 1^{er} au 6 de chaque mois, envoyer au siège de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, un bulletin des pièces reçues dans le mois précédent. Le dit bulletin contiendra : le titre, le genre et le nombre d'actes des pièces, dates des réceptions et les noms des auteurs.

« Chaque ouvrage qui aura été joué, sans avoir été déclaré, donnera droit à une amende fixée à 200 francs. »

Il y a plusieurs exceptions à la règle qui veut que les pièces soient jouées à leur tour de réception.

1^o Exception provenant des tours de faveur. Chaque théâtre dispose d'un certain nombre de tours de faveur, c'est-à-dire que dans une année le directeur a le droit de faire passer une ou deux pièces, suivant l'usage du théâtre, avant celles qui devraient régulièrement passer. L'utilité de ces tours de faveur est facile à montrer : La dernière pièce reçue peut être d'un auteur connu et favori du succès, et le directeur dont les affaires vont mal a besoin d'argent ; il n'y a pas de meilleur moyen pour lui que celui de jouer la pièce de cet auteur.

2^o Exception provenant des pièces dites de circonstance. Il y a certaines pièces qui ont pour but de viser un fait contemporain (1), un état de choses passager, ou qui, comme les

(1) A titre d'exemple : la *Guerre de l'or* au moment de la guerre Anglo-Boër.

Revue, ne s'occupent que d'actualité ; ces pièces perdraient évidemment toute leur valeur si elles n'étaient pas représentées aussitôt ; et le délai d'un an ou de dix-huit mois fixé par la Société des Auteurs serait bien trop long pour elles : aussi l'usage veut-il qu'elles soient jouées dans les trois mois de leur réception ; passé ce délai, le directeur pourra être condamné à des dommages-intérêts.

La jurisprudence a eu un cas à peu près analogue à juger. Il s'agissait d'une pièce d'un sieur Joigny, *Les Rochellais*, reçue en 1820, et qui avait pour sujet l'évasion de M. de Lavalette, qui datait du 20 novembre 1815. En 1825, la pièce, malgré les démarches de Joigny, n'avait pas été représentée ; celui-ci demanda alors une indemnité aux directeurs de la Porte Saint-Martin tout en refusant de laisser jouer sa pièce, qui, d'après lui, avait perdu de son actualité. Le Tribunal de Commerce admit la thèse de Joigny, accorda l'indemnité tout en lui reconnaissant le droit de s'opposer à la représentation de sa pièce. On peut ajouter qu'il y avait à cela une autre raison encore, celle de la condition résolutoire tacite de l'art. 1184 dont nous avons parlé plus haut (Tribunal Commerce, 17 mai 1826. *Gaz. Trib.*, 19 et 23 mai.)

3° Il peut arriver qu'après s'être entendu avec un auteur pour la réception d'une pièce, un directeur fasse avec celui-ci une nouvelle convention qui a pour objet le remaniement de certaines parties de la pièce. Cette convention annule l'autre dans les termes suivants : le délai primitivement fixé n'existe plus et ce n'est qu'une fois les modifications faites que l'auteur pourra exiger la représentation de son œuvre ou

à son défaut des dommages-intérêts. Ainsi jugé dans l'affaire Carvalho-Littolf, Tribunal civil, Seine, 27 juillet 1866. *Gaz. Trib.*, 28 juillet).

Il ne faut pas confondre ce cas avec celui d'une pièce reçue à correction. Dans ce dernier cas, la date de la réception est celle du jour de l'acceptation à corrections. En effet, les corrections ne sont pas autre chose qu'une condition de réception et nous savons que les conditions ont un effet rétroactif, par conséquent, par suite de cette rétroactivité, il faut considérer que la pièce devra passer au tour de sa réception à correction.

Nous avons dit que dans le cas de force majeure, le directeur ne pourrait être condamné s'il laissait passer le délai fixé pour jouer la pièce. On doit considérer qu'il y a force majeure quand un des acteurs primitivement chargé d'un des rôles de la pièce tombe malade pendant les répétitions et que l'acteur chargé par le directeur de le remplacer n'a pas été agréé par l'auteur ; dans ce cas, un sursis doit être accordé au directeur et la demande en dommages-intérêts de l'auteur doit être repoussée (Affaire Carvalho-Dautresme. Trib. civil, Seine, 18 octobre 1867. *Ann.*, 67, p. 417).

Il ne faut pas croire que quand un auteur a plusieurs pièces reçues successivement par un directeur, celui-ci puisse, en ne jouant pas la première reçue mais une de celles qui lui est postérieure, pour cette première, se dégager du délai fixé.

La question s'est posée devant la Jurisprudence. A la date du 8 mars 1858, Harel avait reçu et accepté de Hugot un vau-

deville en trois actes intitulé : *L'homme au petit manteau bleu*. Par la suite, il représente d'autres pièces de Hugot, et laisse passer le délai fixé pour *L'homme au petit manteau bleu*. Hugot lui réclama alors son manuscrit et une indemnité de 1 200 francs. Le tribunal accorda celle-ci, considérant que le fait par Harel d'avoir représenté d'autres pièces d'Hugot ne le déliait pas de son engagement (Tribunal civil, Seine, 28 juin 1863. *Ann.*, 64, 192).

Néanmoins, s'il y avait accord entre l'auteur et le directeur pour que la première pièce soit remise à plus tard, il ne faudrait pas évidemment maintenir cette solution, et par accord nous entendons un accord tacite qui ressortirait de la convention des parties et que le Tribunal pourrait apprécier.

Le délai passé, l'auteur peut exiger purement et simplement l'exécution de son œuvre. Dans ce cas, le Tribunal condamne le directeur à des dommages-intérêts pour le retard, puis exige la représentation tout en fixant un nouveau délai (Affaire Victor-Hugo, Comédie-Française. Cour de Paris, 12 décembre 1837, *Gaz. Trib.*, 13 décembre 1837).

La Société des Auteurs dit dans son traité général :

« ART. 3. — Le directeur devra jouer les ouvrages reçus :

« Ceux en un ou deux actes, dans le délai d'un an à partir du jour de leur réception.

« Et ceux en trois, quatre ou cinq actes, dans le délai de 18 mois à partir également du jour de leur réception.

« Suivent les indemnités :

« 1^o Pour une pièce en un acte, mille francs.

« 2^o Pour une pièce en deux actes, quinze cent francs.

« 3° Pour une pièce en trois actes, trois mille francs.

« 4° Pour une pièce en quatre ou cinq actes, trois mille francs.

« Le droit de retrait du manuscrit et l'indemnité ci-dessus stipulée seront acquis aux auteurs de plein droit après l'expiration des délais fixés par le présent article, sans qu'il soit besoin de mise en demeure et par l'effet seul des présentes conventions. »

Le seul fait, sans mise en demeure, suffisait-il pour faire condamner le directeur. En 1858, la question se posa devant la jurisprudence et l'avocat du directeur en cause, M^e Lacan, prétendit qu'il fallait une mise en demeure se fondant pour cela sur l'article 1230 du Code civil qui dit : « Soit que l'obligation primitive contienne, soit qu'elle ne contienne pas un terme dans lequel elle doive être accomplie, la peine n'est encourue que lorsque celui qui s'est obligé soit à livrer, soit à prendre, soit à faire, est en demeure. »

La Cour a alors décidé : « Considérant qu'aux termes des conventions intervenues entre la Société des Auteurs et la direction du théâtre du Vaudeville, le droit de retrait du manuscrit et l'indemnité sont acquis à l'auteur de plein droit, après les délais fixés, sans qu'il soit besoin de mise en demeure et par l'effet seul de la convention...

« Considérant que cette stipulation est de rigueur et exclut l'application de l'article 1230 du Code Napoléon, etc., etc. », que la mise en demeure était inutile.

On ne peut qu'approuver la décision de la Cour ; en effet, l'article 1230 ne nous parle que des conventions où il y a un

terme, sans qu'il y soit parlé de mise en demeure, tandis qu'ici nous sommes en face d'une convention qui fixe un terme et de plus une mise en demeure, par conséquent d'une convention qui n'est pas visée par l'article 1230. De plus, on peut ajouter qu'en présence d'une inexécution définitive, la plupart des auteurs décident que même sans convention, la mise en demeure préalable est inutile (Demolombe, t. XXIV, n° 510. Laurent, t. XVI, n°s 151 et 122). Il ne faut donc pas hésiter dans le cas présent.

Le traité particulier passé entre un directeur et un auteur fixant un délai plus court que celui fixé par la Société des Auteurs ne doit pas être annulé par le traité général et le délai fixé par la convention particulière est celui dans lequel la pièce devra être jouée (Aff. Contes. d'Hoffmann. Trib. Commerce, Seine, 30 avril 1867. *Gaz. Trib.*, 19 mai). Depuis ce jugement, la Société des Auteurs a introduit dans son traité un nouvel alinéa qui confirme cette solution :

« Il est bien entendu que si, par suite de conventions particulières entre l'auteur et le directeur, les délais indiqués au présent article 3 (voyez ci-dessus) étaient réduits ou augmentés, le droit au retrait du manuscrit et à l'indemnité ci-dessus stipulée serait acquis à l'auteur à l'expiration des délais fixés par les conventions particulières. »

Il peut arriver que pendant les répétitions un acteur tombe malade et que le directeur confie son rôle à un autre. En ce cas, si l'auteur laisse finir les répétitions sans s'opposer à ce que l'acteur nouveau joue le rôle et cela en le sachant, il devra être considéré comme ayant donné tacite-

ment son approbation et le Tribunal ne devra pas admettre la réclamation de l'auteur (Tribunal civil, Seine, 18 octobre 1867, *Ann.*, 67, p. 417).

Lorsqu'un directeur a reçu plusieurs pièces d'un même auteur, peut-il, avec l'agrément de ce dernier, jouer indifféremment l'une ou l'autre de ces pièces sans s'occuper de leurs jours de réception, ou bien au contraire sera-t-il poursuivable par les autres auteurs dont il aura reçu une ou plusieurs pièces et qui exigeront qu'il suive l'ordre de réception.

MM. Lacan et Paulmier (*Traité de la législation et de la jurisprudence des Théâtres*, tome II, n° 568, p. 100) ont à notre point de vue excellemment résolu la question.

« Cette prétention, disent-ils, serait contraire aux intérêts et aux droits des auteurs intermédiaires. Non seulement la pièce qu'on voudrait substituer à une précédente peut être plus longue que celle-ci, mais même, à longueur égale, les chances des pièces ne sont jamais identiques. L'insuccès de la pièce première en date aurait pu accélérer la représentation des suivantes. La réussite de celle qu'on y substituera peut avoir pour résultat de la rejeter plus ou moins loin. Ce sont des chances qui ne sont pas indifférentes pour des tiers, et auxquelles on ne peut les forcer de se soumettre, surtout si l'on considère qu'en général il n'y a pas la même présomption de mérite pour la première pièce d'un auteur que pour la seconde, pour la seconde que pour la troisième. »

Bien que ce soit une obligation pour le directeur de jouer les pièces à leur tour de réception, cela ne peut l'empêcher

de reprendre certaines pièces qu'il a déjà jouées, et qui sont au répertoire de son théâtre. A la Comédie-Française, c'est un fait courant et établi. Sauf le cas où le délai fixé par la Société des Auteurs ou un traité particulier sera passé, l'auteur ne pourra pas attaquer le directeur pour cette raison.

Nous renvoyons pour ce qui se produit quand il y a un changement de direction au chapitre spécialement consacré à celle-ci.

§ II. — *Le directeur doit assurer le succès de la pièce.*

Cette obligation consiste principalement dans le fait de bien exprimer la pensée de l'auteur, au moyen de l'interprétation comme au moyen des décors. « Le directeur, disent MM. Lacan et Paulmier, tome II, p. 103, *op. cit.*), doit faire que chacun des auteurs connaisse son rôle, et que la mise en scène soit en harmonie avec la nature du sujet. Il n'est pas tenu d'étaler, pour chaque pièce nouvelle, des décorations neuves, de donner des costumes neufs aux acteurs; mais il doit apporter dans les détails de la mise en scène une scrupuleuse et loyale vigilance, éviter avec soin ce qui pourrait choquer les yeux du public. Si la chute d'une pièce était évidemment causée par l'insuffisance de répétitions, par l'excès de parcimonie qui aurait présidé à la mise en scène, le directeur pourrait être déclaré responsable et passible, à ce titre, de dommages-intérêts envers l'auteur. » Faut-il

aller plus loin et l'auteur peut-il exiger que le directeur fasse de la réclame autour de sa pièce, au moyen d'affiches ou d'entrefilets passés dans les journaux ? Nous ne le croyons pas et cette question relève plutôt de l'entreprise théâtrale, et intéresse surtout les actionnaires du théâtre. Pourtant il ne faut pas se dissimuler que l'auteur, lui aussi, désire tirer un gain de sa pièce et que par conséquent la réclame l'intéresse au plus haut point ; aussi la question se posera-t-elle un jour, et l'usage de plus en plus constant de faire de la réclame deviendra-t-il peut-être une loi pour les directeurs de théâtre ; mais pour le moment il nous semble difficile de tirer cette conclusion.

Quand le directeur s'est acquitté de ses obligations, il lui reste à faire valoir ses droits. Ce sont ceux-ci que nous allons étudier, et comme ils se résolvent en une suite d'obligations de l'auteur vis-à-vis de lui, nous les connaissons tous quand nous aurons étudié ces dernières.

1^{re} Obligation de l'auteur : Laisser jouer la pièce.

Une fois que le directeur a reçu la pièce, l'auteur ne peut plus retirer celle-ci. Le contrat de représentation est parfait, et les deux parties sont engagées l'une vis-à-vis de l'autre. Quelles que soient les raisons qu'un auteur puisse donner : remords de conscience, crainte de voir la pièce ne plus correspondre au goût du public, considérations de famille, ou encore faute de style ou de goût dont on ne s'aperçoit qu'après ; l'auteur est absolument lié par son contrat et

toute opposition à la représentation sera rejetée. Ce sera du reste un cas assez rare ; c'est généralement l'auteur qui tient absolument à être joué ; pourtant il s'est présenté en 1830. Alexandre Dumas demandait au directeur de l'Odéon de lui rendre un drame : *Christine*, celui-ci s'y opposa et Alexandre Dumas fut débouté de sa demande (Tribunal c. Seine, 9 février 1830. *Gaz. Tribunaux*, 10 février).

*2° L'auteur ne peut plus apporter aucune modification
à sa pièce.*

Il s'agit ici des modifications qui concernent le fonds de la pièce, et qui pourraient tout à fait dénaturer le caractère de l'œuvre. Le directeur peut se refuser à de telles modifications, car c'est peut-être pour la même raison qui fait que maintenant l'auteur voudrait changer l'esprit de sa pièce, que le directeur l'a reçue, et on ne peut lui imposer un changement puisque le contrat est à ce moment parfait. Mais pour ce qui est des modifications de détail, l'usage au contraire les admet. Il est de fait que les répétitions font voir certains oublis, ou certaines inutilités dont la réparation ou la suppression ne changeront pas la pièce, mais ne feront que la parfaire et lui donner une note définitive. Ces modifications-là doivent être admises, et il est même un certain genre de pièces où elles s'imposent ; nous voulons parler des Revues. Ces pièces forment un genre à part et ont un caractère essentiellement temporaire. Plus une revue a de l'actualité, plus elle a de succès, et à notre époque où une

revue ne doit plus, comme jadis, être représentée qu'un nombre restreint de fois et seulement vers la fin de l'année, mais au contraire est destinée à durer le plus longtemps possible et à être représentée à n'importe quel moment de l'année, on doit pour en conserver la vogue intercaler de nouveaux morceaux, de nouveaux tableaux, dont nous sommes prévenus par les entrefilets des journaux et qui entretiendront le succès, en évitant à la revue de vieillir, car, au contraire des vins renommés, les revues perdent en vieillissant. Ainsi, dans ce cas, il faut permettre aux auteurs de faire des additions ou des suppressions, ce dont du reste le directeur ne se plaindra pas.

Le directeur, pas plus que l'auteur, ainsi que nous venons de le dire, ne peut faire des modifications à l'ouvrage qu'il a reçu. C'est un droit qu'on ne peut lui reconnaître, pour les mêmes raisons que nous l'avons dénié à l'auteur ; s'il désire des coupures ou des changements, il devra s'entendre avec l'auteur ou les auteurs s'il y a collaboration.

Mais que faudra-t-il décider si c'est l'autorité administrative qui demande des changements, par exemple parce qu'elle craint des scandales ? Devra-t-on permettre au directeur de les faire ou devra-t-il demander l'avis de l'auteur ? A notre point de vue, il ne pourra faire ces changements qu'avec le consentement de l'auteur et si celui-ci s'y refuse, il n'aura qu'à ne plus s'occuper de la pièce et en prendre une autre. Il ne pourra être poursuivi par l'auteur, puisqu'il y aura là un cas de force majeure. D'autre part, il ne peut s'opposer au retrait du manuscrit, car le cas de force majeure,

en le déliant de son contrat vis-à-vis de l'auteur, délie réciproquement celui-ci vis-à-vis de lui. C'est ce qu'a décidé la Jurisprudence (Tribunal commerce de la Seine, 29 septembre 1835).

3° L'auteur ne peut porter sa pièce à un autre théâtre.

Nous sommes obligés ici de nous demander quelle est exactement la nature du contrat passé entre l'auteur et le directeur. L'article premier de la loi du 19-24 juillet 1793 dit : « Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres, etc., jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République. » Donc, puisqu'il s'agit dans la loi de vendre, il faut voir dans le contrat passé entre directeur et auteur un contrat de vente, et du reste l'article 1582 peut s'y appliquer : « La vente est une convention par laquelle l'un s'oblige à livrer une chose, et l'autre à la payer. » La chose, c'est ici le droit de représenter la pièce ; le paiement, c'est la somme perçue à chaque représentation par l'auteur. Mais ce contrat de vente est un contrat de vente spécial et on ne peut l'assimiler complètement à la vente d'une maison, d'un meuble ou d'une bête quelconque. En effet, il est impossible de conférer à deux personnes un droit de propriété sur une seule maison ; l'une des deux évincera l'autre ; au contraire, ici on pourra conférer le droit de représenter une pièce à deux et même à plusieurs personnes : car il est bien entendu qu'un auteur,

tout en faisant représenter sa pièce à Paris, peut céder le droit de représentation à un directeur de Berlin, de Londres ou de Vienne. C'est qu'ici il ne pourra être question d'éviction, le directeur de Paris ne perdra rien à ce que la pièce qu'il joue soit représentée à l'étranger ; il y a peu de chances qu'on franchisse une frontière pour aller voir jouer une pièce qui n'est pas écrite dans votre langue ; mais d'un autre côté, il y aurait éviction si l'auteur cédait le droit de représentation à un directeur de la même ville ; en effet, sa propriété se trouverait amoindrie et diminuée ; au lieu d'un droit complet, il n'aurait plus que la moitié d'un droit et nous pouvons alors faire appel au contrat de vente à l'article 1625 du Code civil qui dit que « la garantie que le vendeur doit à l'acquéreur a deux objets dont le premier est la possession paisible de la chose vendue », et à l'art. 1626 qui ajoute que « le vendeur est obligé de droit à garantir l'acquéreur de l'éviction qu'il souffre dans la totalité ou partie de l'objet vendu. »

Il y a vente d'un droit incorporel et la tradition en sera faite suivant l'art. 1607. « La tradition des droits incorporels se fait, ou par la remise des titres, ou par l'usage que l'acquéreur en fait du consentement du vendeur. » Ici nous aurons à la fois remise des titres, qui sera le manuscrit, et usage fait de ceux-ci par le directeur du consentement de l'auteur, qui sera la représentation.

Aussi puisqu'il y a vente d'un droit incorporel, si l'auteur vient à céder ce droit de représentation de sa pièce à un autre directeur après qu'il l'a déjà aliéné, il faudra décider

que le dernier mis en possession pourra se voir interdire par celui qui a été mis en possession le premier, le droit de jouer la pièce ; il a en effet acheté quelque chose qui n'appartenait plus au vendeur et il n'a par conséquent aucun droit à faire valoir ; il pourra seulement se retourner vers l'auteur et en vertu de l'article 1630 qui traite, de l'acheteur évincé, lui demander des dommages-intérêts.

Toutefois, à Paris, une pièce peut appartenir à deux théâtres à la fois : cela se produit quand le directeur d'un théâtre de Paris garde la pièce d'un auteur à son répertoire et que celle-ci est représentée dans un théâtre de quartier. La Société des Auteurs a mentionné ce cas dans l'art. 7, de son chapitre I^{er} du traité général :

« Les ouvrages appartenant au répertoire d'un théâtre pourront, sans cesser d'en faire partie, être représentés sur les théâtres placés, avant et depuis l'annexion, dans le rayon de l'ancienne banlieue, sauf aux directeurs desdits théâtres de banlieue, à se conformer aux délais d'usage ; c'est-à-dire à ne monter une pièce qu'après la première série de représentations, épuisée et à obtenir le consentement écrit des auteurs. »

Ici il n'y a pas éviction ; en effet, le droit du directeur premier saisi n'est pas du tout amoindri par le fait de voir une pièce, dont le succès est assez épuisé pour qu'il ne lui fasse plus tenir l'affiche, passer dans un endroit dont les habitants ne se seraient pas dérangés pour aller la voir jouer dans son théâtre, mais que ceux-ci iront voir une fois qu'elle sera à leur porte. Néanmoins il faut décider, comme la Société des

Auteurs, que ce droit de représentation accordé par l'auteur à un directeur de quartier ne peut être exercé qu'après « la première série de représentations épuisée ».

Distribution des Rôles. — En général, il existe un règlement dans chaque théâtre qui évite toute discussion. Mais quand ce règlement n'existe pas, ou si l'auteur s'est expressément réservé de choisir ses interprètes, c'est à lui qu'il appartient de désigner les titulaires des rôles.

Voici ce que dit l'article 5 du traité général de la Société des Auteurs :

« ART. 5. — Les auteurs ont seuls le droit de distribuer les rôles de leur pièce en premier et en double, sur le tableau de la troupe que le directeur s'engage à communiquer aux auteurs. Les auteurs devront au moment de la réception faire et signer cette distribution ».

Comme il est sous-entendu dans cet article, l'auteur ne peut demander d'autres acteurs que ceux qui sont engagés dans la troupe du théâtre et parmi ceux-ci il ne pourra disposer que de ceux qui n'auront pas de traités particuliers avec le directeur et qui pourraient leur réserver certains rôles. La Société des Auteurs n'a pas voulu qu'un auteur puisse ainsi être entravé dans la distribution et elle a décidé que « si malgré la distribution indiquée par les auteurs, un ou plusieurs artistes refusaient leurs rôles, fût-ce même par suite de conventions particulières entre le directeur et les artistes, les auteurs pourraient retirer leur pièce et en outre auraient droit à l'indemnité stipulée ».

Quand il n'y a pas de contrat particulier et qu'un acteur refuse de jouer le rôle qui lui est donné par l'auteur, celui-ci peut alors se retourner vers le directeur, retirer sa pièce et en outre demander des dommages-intérêts. Le directeur est en effet responsable de ses acteurs, et il est tout naturel que si un auteur a choisi un théâtre plutôt qu'un autre pour avoir tel interprète, quand celui-ci n'accepte pas le rôle, il soit indemnisé au moins du temps qu'il aura perdu à laisser sa pièce à ce théâtre.

Quand il existe un contrat spécial entre l'auteur et le directeur, dans lequel ce dernier s'est engagé à fournir tels ou tels acteurs, s'il ne peut les fournir, l'auteur pourra reprendre son manuscrit et réclamer des dommages intérêts, sauf, bien entendu, le cas de force majeure, comme la mort ou la maladie d'un des auteurs choisis. Si simplement, malgré les démarches du directeur, l'artiste désigné refusait, le directeur devrait être condamné ; les efforts qu'il aurait pu faire pour décider l'acteur ne devraient pas être considérés comme le déliant de son contrat.

Il y a là en effet une convention de porte fort, et nous savons que toute convention de ce genre se résout en dommages-intérêts.

« On peut se porter fort pour un tiers, en promettant le fait de celui-ci ; sauf l'indemnité contre celui qui s'est porté fort ou qui a promis de faire ratifier, si le tiers refuse de tenir l'engagement. » Art. 1120, C. civ.

Ce n'est pas la solution qu'a suivie le tribunal civil de la Seine, le 9 décembre 1844 qui justifiait le directeur du

théâtre italien d'avoir engagé M^{me} Manara, à la place de M^{me} Persiani, exigée par l'auteur :

« Attendu que Vatel (le directeur) justifiait avoir fait des démarches auprès de la dame Persiani, pour l'engager à accepter le rôle qui lui était offert, mais que ses démarches étaient restées infructueuses. »

Nous ne partageons pas, comme on l'a vu plus haut, la façon de voir du Tribunal.

L'auteur a donc le droit, à moins de convention contraire, de distribuer les rôles de sa pièce en premier et en double.

Comment se fait la preuve de cette distribution? En général, une copie est faite en double, de la liste des interprètes, et est signée des parties qui en conservent chacune un exemplaire, avant le commencement des répétitions.

Si cela n'a pas été fait et qu'il n'y ait eu qu'un accord verbal, l'auteur sera réduit à déférer le serment au directeur. (Cour de Paris, 21 janvier 1865. *Annales*, 65, p. 63.)

Si, après que l'auteur a désigné les acteurs, un de ceux-ci tombe malade, le directeur, après avoir prévenu l'auteur et lui avoir offert d'autres interprètes en remplacement, pourra mettre celui-ci en demeure de faire son choix et désigner lui-même l'interprète si l'auteur s'obstine à ne pas répondre. A moins qu'il n'y ait eu convention portant qu'à défaut de tel acteur la pièce ne sera pas jouée, l'auteur n'aura aucun droit pour s'opposer à la nouvelle distribution. (Cour de Paris, 21 janvier 1865. *Ann.*, 65, p. 63.)

Quand l'auteur ne désigne pas ses interprètes, et n'use pas du droit qui lui est donné, c'est au directeur à faire la distri-

bution des rôles. Ce qui pour l'auteur n'est qu'une faculté est pour lui une nécessité, et il ne pourrait laisser passer le délai fixé pour la pièce en excipant que l'auteur n'a pas distribué les rôles. C'est ce que le Tribunal de commerce de la Seine a décidé en énonçant « qu'il est constant qu'en admettant que les auteurs puissent s'occuper de la distribution des rôles, ce n'est pas à eux qu'incombent le choix et l'engagement des artistes (1) ». Ce qui, en d'autres termes, signifie que si l'auteur ne désigne pas d'interprètes au directeur, c'est qu'implicitement il trouve que tous ceux de la troupe du théâtre lui conviennent.

Lorsque l'auteur ne s'occupe pas de la distribution des rôles, il ne peut, à la suite de plusieurs représentations, intervenir et demande au Tribunal d'interdire au directeur de jouer sa pièce. C'est l'opinion de la jurisprudence qui s'est ainsi exprimée dans l'affaire de la *Fille de M^{me} Angot* :

« Que si les auteurs n'indiquent pas d'acteurs à leur choix, abandonnent au directeur la distribution des rôles ; ne s'opposent plus aux représentations données dans ces conditions et perçoivent sans réserve les droits d'auteur sur chacune de ces représentations il y a évidemment de leur part approbation de la distribution faite par le directeur. »

Ajoutons qu'à notre point de vue le seul fait par l'auteur d'avoir laissé répéter un rôle par un acteur, quand il est au courant des répétitions de sa pièce, et sans qu'il se soit

(1) A la Comédie-Française, c'est toujours l'administrateur qui distribue les rôles comme il lui convient.

opposé à cette répétition, entraîne chez lui approbation tacite (1).

Répétitions : Droit de l'auteur d'assister aux répétitions.

— Nous avons montré ci-dessus que pendant les répétitions, il arrivait souvent que certains mots, certains passages, certaines scènes, qui à la lecture semblaient irréprochables, prenaient sur les planches une autre allure, un sens qu'on n'attendait pas ; en face de ces situations, l'auteur change en général ce qui paraît choquant et au fur et à mesure que l'œuvre se déroule fait certaines modifications. Mais pour faire celles-ci, il est indispensable que l'auteur puisse assister aux répétitions et c'est pourquoi on ne peut lui dénier ce droit d'y assister, puisque c'est pour lui une question de succès ou de mauvaise réussite ; et ce droit rentre dans ce que nous avons dit sur l'obligation du directeur d'assurer le succès de la pièce ; c'est certainement un des meilleurs moyens pour faire qu'elle réussisse ; mais d'autre part si c'est un droit pour l'auteur, nous ne pensons pas que cela puisse être une obligation ; certains auteurs en effet ne veulent pas s'occuper de cette « dernière main » et se confient à l'expérience du directeur. Celui-ci en recevant la pièce a dû suffisamment la comprendre et il ne pourrait réclamer auprès de l'auteur pour que celui-ci indique l'esprit de la pièce à ses interprètes ; ce sont là des charges et des devoirs qui lui incombent.

Voici comment s'exprimait la Cour de Paris, dans un arrêt du 21 février 1872 :

(1) Trib. Com. Seine. 30 avril 1869 *Gaz. Trib.*, 19 mai.

« Considérant que la réception de la pièce ne crée point, pour les auteurs de la pièce et de la musique, l'obligation de suivre et de guider de leurs conseils les répétitions ; qu'ils tiennent simplement à cet égard des usages du théâtre un droit dont ils sont libres d'user ou de ne pas user dans l'intérêt de l'interprétation plus fidèle et plus artistique de leur drame, etc., etc. »

Il peut arriver qu'un directeur fasse répéter une pièce, en vue d'une tournée ou pour un autre but, par des acteurs autres que ceux que l'auteur a choisis. Dans ce cas, nous pensons que l'auteur ne peut s'opposer aux répétitions ; en effet, celles-ci n'étant pas publiques ne peuvent nuire à l'auteur et il ne peut se plaindre ni de ce que sa pièce est mal jouée, puisqu'il ne s'agit que de répétitions, ni qu'elle est jouée à un moment inopportun, puisqu'il n'y a pas de public. « Attendu, dit le Tribunal de la Seine, que la continuation de telles répétitions ne peut causer aucun préjudice aux auteurs » (Trib. Seine, 20 mai 1854. Constant, *Code des Théâtres*, p. 252).

C'est le directeur qui fixe l'heure et le jour des répétitions. Il doit en avvertir l'auteur ou les auteurs en cas de collaboration.

L'auteur a le droit de donner des conseils aux acteurs, de leur exprimer la façon dont il voudrait voir le rôle interpréter ; mais comme les acteurs ne sont pas non plus des élèves, on ne peut les obliger à suivre littéralement ces conseils et on peut se demander ce qu'il adviendra si l'auteur, n'admettant pas la façon de jouer de l'acteur, demande au directeur de changer celui-ci. Nous pensons que le directeur aura le droit

de maintenir l'acteur ; car si l'auteur en a fait choix, c'est que tacitement il avait confiance en celui ci et dans sa façon de composer son rôle ; il est trop tard pour qu'il puisse changer d'avis et le directeur qui s'est sans doute imposé des sacrifices pour engager un acteur ne peut se voir exposé à être poursuivi par ce dernier, si par exemple il y a eu un contrat entre eux. Toutefois, s'il y avait mauvaise foi de la part de l'acteur, l'auteur pourrait voir sa demande admise par le Tribunal, d'autant que le directeur pourrait opposer la même exception de mauvaise foi à l'acteur qui le poursuivrait à son tour.

C'est aussi le directeur qui fixe le nombre des répétitions, mais il doit toujours en faire un assez grand nombre, pour que la pièce soit bien au point le jour de la première. C'est une obligation qui résulte de celle qui veut qu'il assure le succès de la pièce. Si l'insuccès de celle-ci provenait d'un manque de répétitions, l'auteur pourrait demander au directeur des dommages-intérêts. Toutefois s'il avait assisté lui-même à la dernière répétition et qu'à la notification du directeur lui annonçant la première représentation de sa pièce, il n'ait fait aucune opposition, sa demande devrait être alors rejetée.

Avant 1890, l'auteur pouvait amener aux répétitions toutes les personnes qu'il lui plaisait ; mais, à cette date, la Société des Auteurs introduisit dans ses traités la clause suivante : « Personne ne pourra assister aux répétitions d'un ouvrage, sans le double consentement de l'auteur et du directeur. »

Mise en scène. — C'est au directeur qu'il appartient de fixer la mise en scène, à moins qu'il n'y ait des conventions contraires. Pendant les répétitions, l'auteur pourra évidemment donner des conseils, et fixer à tel acteur, à tel objet, une place plutôt qu'une autre, mais le directeur ne sera pas obligé de suivre ces conseils. Si l'on laissait à l'auteur le droit de diriger la mise en scène, ce serait lui permettre de s'ingérer dans l'administration intérieure du théâtre, et les directeurs ne pourraient plus suffire aux exigences de l'auteur, qui demanderait peut-être de véritables œuvres d'art, là où des imitations, même un peu grossières de celles-ci, suffisent largement, étant donnée l'illusion que produit la grandeur d'une salle de spectacle.

Pour les décors, ils devront correspondre à la nature de la pièce, mais il ne sera pas nécessaire qu'ils soient neufs, pourvu toutefois que leur état défraîchi ne soit pas une cause d'insuccès.

Lorsqu'il a été convenu qu'il n'y aurait pour décor qu'une toile de fonds, l'auteur ne peut pas demander ensuite des constructions ou des reliefs (Trib. Com. Seine., 31 août 1853, *Gaz. Trib.*, 1^{er} septembre).

Première Représentation. — Une fois que les répétitions ont été faites, la mise en scène fixée, qu'en un mot la pièce est mise au point, il faut se préoccuper de la première représentation.

Tout d'abord il a pu y avoir entente entre le directeur et l'auteur dans le contrat de représentation sur le jour où devra être représentée la pièce. Dans ce cas, c'est ce jour-là que

le directeur devra faire jouer la pièce, à moins que l'auteur lui-même, considérant que les répétitions sont insuffisantes, n'en recule la date.

En dehors de toute convention, c'est le directeur qui fixe le jour de la première représentation, « mais, dit M. Ch. Le Jeune, l'auteur peut toujours s'opposer à ce que la première représentation ait lieu un dimanche ou un jour férié, ou dans une représentation extraordinaire ou à bénéfice ». Les raisons de cette règle sont faciles à donner. Rarement le public des premières représentations va au théâtre le dimanche ou le jour d'une fête, et c'est ce public qui fait généralement le succès ou l'insuccès d'une pièce, le fait par lui de n'avoir pas assisté à la première va jeter une ombre sur la pièce ; de plus, les critiques seront peut-être mal disposés et n'apporteront peut-être pas toute l'impartialité nécessaire. De même pour les représentations extraordinaires, à bénéfices comme il y a toujours plusieurs pièces représentées dans ces cas-là, on n'apportera pas à la pièce représentée pour la première fois toute l'attention désirable, et l'on oubliera d'en parler ou l'on n'en parlera pas assez.

Pendant la première représentation, l'auteur se tient sur la scène pour secourir le zèle ou l'ardeur de ses interprètes. Ajoutons tout de suite que ce droit de se tenir sur la scène doit lui être accordé durant les autres représentations de sa pièce. Une pièce, en effet, présente trop d'éléments divers pour que la stabilité qu'elle pouvait avoir acquise ne se dérrange pas dans la suite. Il y a donc une nécessité, pour l'auteur, de pouvoir de temps en temps remettre en place cer-

taines choses ou rectifier certaines négligences de ses interprètes (1).

L'auteur, en face du peu d'intérêt que les spectateurs de la première représentation prennent à sa pièce, ou même en face de manifestations hostiles, pourra-t-il faire baisser le rideau, et réciproquement le directeur le pourra-t-il ? Nous pensons qu'ici, chacun des deux se trouve lié par son contrat ; l'un doit laisser jouer la pièce, l'autre doit la jouer ; ce n'est donc qu'après entente préalable que le rideau pourra être baissé.

A la fin de la première représentation, un acteur vient proclamer le nom de l'auteur dont la pièce vient d'être jouée ; les uns pensent que c'est une obligation pour le directeur et pour l'auteur ; les autres pensent au contraire que ce n'est qu'une faculté pour ce dernier et qu'il peut refuser qu'on proclame son nom. MM. Lacan et Paulmier (2) disent que « des raisons de positions sociales ou de famille peuvent faire désirer le secret à l'auteur ».

Il est facile de répondre que si l'auteur ne veut pas être connu, il n'a qu'à prendre un pseudonyme et nul ne saura qu'il a écrit la pièce qui vient d'être jouée. D'autre part, si l'auteur est connu, l'objection se lève d'elle-même. A notre point de vue, cet usage qui est très ancien et qui est fondé sur la réclame que peut faire autour de la pièce un nom célèbre et illustre, doit faire loi dans la matière, et à moins qu'il

(1) Le droit d'être sur la scène a été aussi reconnu aux peintres décorateurs par la Cour de Paris, le 9 mars 1839 (*Le Droit*, 10 mars).

(2) Ouvrage cité, tome II, p. 249.

n'y ait eu entente préalable entre l'auteur et le directeur, l'un ou l'autre peut exiger qu'on proclame le nom de l'auteur de la pièce.

Il faut décider de même pour ce qui est du nom de l'auteur inscrit sur l'affiche. Ni l'un ni l'autre ne peuvent s'opposer à cette inscription qu'après entente préalable.

Notons qu'un directeur ne pourrait faire mettre sur les affiches qu'une pièce est jouée par autorité de justice : « Ce serait nuire au succès de la pièce, et le directeur, qui au contraire est tenu de l'assurer, n'en a pas le droit (Trib. Commerce. Seine, 7 mai 1828. *Gaz. Trib.*, 9 mai).

Rémunération des auteurs. — C'est un métier de faire un livre, a dit La Bruyère ; c'est aussi un métier d'écrire des pièces, et comme tout métier, celui-ci doit être rétribué. C'est pourquoi nous allons étudier maintenant comment les auteurs sont payés de leurs pièces, en rappelant brièvement comment ils étaient payés de leur travail aux siècles passés.

A l'époque des jongleurs, et plus tard au temps des confrères, il ne pouvait être question de droits d'auteurs, puisque ceux-ci et ceux-là étaient à la fois auteurs, acteurs et directeurs. Ce n'est que plus tard, vers le quart du xvii^e siècle, quand quelques troupes de comédiens se furent établies, que les auteurs dont celles-ci jouaient les œuvres purent réclamer une rétribution, un juste salaire. « Avant l'année 1625, dit Voltaire, dans sa *Vie* {de Molière, il n'y avait point de comédiens fixés à Paris. Quelques farceurs allaient, comme en Italie, de ville en ville ; ils jouaient les pièces de Hardy, de Montabrestien ou de Balthazar Baro.

Ces auteurs leur vendaient leurs ouvrages dix écus pièce. »

C'était donc une vente faite une fois pour toutes ; on abandonnait sa pièce pour telle somme, sans s'occuper si elle devait avoir ou non un nombre élevé de représentations. Corneille vendit son *Attila* et sa *Bérénice* 2.000 livres chacun à la Comédie-Française, et le *Festin de Pierre*, deux cents louis.

C'est un marché passé avec Quinault en 1653, qui servit de base à la nouvelle rétribution des auteurs. A cette époque, la Comédie-Française lui assura le neuvième du produit qu'obtiendrait la pièce qu'il faisait recevoir. En 1685 et en 1697, des règlements étendirent cet arrangement à tous les auteurs, et jusqu'en 1757, les auteurs joués à la Comédie-Française touchèrent le neuvième de la recette, les frais ordinaires et journaliers ayant été, au préalable, déduits de celle-ci.

A la date du 23 décembre 1757, un règlement des gentilshommes de la Chambre ne maintint la part d'auteur au neuvième que pour les pièces en cinq actes, la réduisit au douzième pour les pièces en trois actes, et au dix-huitième pour celles en un acte.

« L'auteur conservera ses droits sur sa pièce jusqu'à ce que la recette soit deux fois de suite, ou trois fois, en différents temps, au-dessous de 1.200 livres l'hiver, et de huit cents livres l'été. Alors la pièce appartiendra aux Comédiens. » Le règlement des gentilshommes de la Chambre du 1^{er} juillet 1766, art. 158, accorda aux auteurs, en compensation, des billets pour assister à la représentation de leurs pièces.

Après une vigoureuse campagne menée par Beaumarchais,

un arrêt du 9 décembre 1780 changea l'ordre de choses établi auparavant. Les droits d'auteur furent ainsi fixés :

ART. 12. — « Sa Majesté a également fixé et réglé les parts d'auteur à raison de 142 livres, 16 sols, sur 1.000 livres pour les pièces en cinq actes ou quatre, de 107 livres 2 sols sur 1.000 livres pour les pièces en trois actes, de 71 livres 8 sols sur 1.000 livres pour les pièces en 2 ou 1 acte. Entend Sa Majesté que les parts soient fixées sur la totalité de la recette du spectacle, telle qu'elle est expliquée par le précédent article, sous la déduction du quart des pauvres et de la somme de 600 livres pour les frais ordinaires et journaliers.

« Fait, au surplus, Sa Majesté, très expresses inhibitions et dépenses, tant aux auteurs qu'aux comédiens, de traiter de pièce à forfait, Sa Majesté déclarant dès à présent tous pareils traités qui pourront être faits à l'avenir nuls et de nul effet et voulant qu'il soit loisible soit aux auteurs, soit aux comédiens de révoquer les consentements qu'ils pourraient y avoir donnés et de s'en tenir aux parts fixés par le présent article. »

Aussitôt que la monarchie fut renversée, on demanda la liberté complète des conventions et l'article 2 de la loi du 12 juillet-6 août 1791, dit :

« La convention entre les auteurs et entrepreneurs de spectacle sera parfaitement libre, et les officiers municipaux ni autres fonctionnaires publics ne pourront taxer les dits ouvrages, ni modérer ou augmenter le prix convenu. »

A partir de cette époque, les lois se succèdent mais ne concernent plus le taux dû aux auteurs : c'est une affaire de convention entre les parties.

Or les auteurs et directeurs peuvent faire deux sortes de conventions :

a) Ou bien s'entendre pour une somme fixe sur un certain nombre de représentations.

b) Ou bien fixer un tant pour cent par représentation.

a) Somme fixe. Rarement on emploiera ce système ; en effet, pour l'auteur comme pour le directeur, ce contrat présente de trop grands aléas ; ce n'est plus qu'une affaire très hasardeuse qui peut nuire à l'un comme à l'autre.

D'autre part, étant donné que la plupart des auteurs dramatiques font partie de la Société des Auteurs et que celle-ci impose à ses membres de ne pas céder leurs pièces à un directeur au-dessous d'un certain taux, si un auteur transgresse cette obligation, il se trouvera exclu de la société et par conséquent la cession d'une pièce à un directeur pour un prix fixe n'aura véritablement son effet que si le taux fixé par la société est atteint ou dépassé.

De plus, ce sera pour le directeur une mauvaise affaire, car ou bien la pièce aura du succès et alors malgré la convention particulière, et si le directeur ne veut pas voir son contrat avec la Société dénoncée, celui-ci devra payer à l'auteur le tant pour cent fixé même s'il dépasse le prix de la cession et d'autre part si la pièce tombe dès les premiers jours, il n'en sera pas moins tenu de verser le prix de la cession.

On voit donc, et en pratique c'est ce qui se produit, que la rémunération des auteurs consistera peu souvent en une somme fixe.

b) *Tant pour cent.*

A part la Comédie-Française tous les autres théâtres de Paris ont des contrats avec la Société des Auteurs qui fixent le taux sur lequel on calcule le droit d'auteur à 12 0/0. C'est pour l'Opéra-Comique, l'Odéon, le Vaudeville, la Renaissance, le Gymnase, les Variétés, le Palais-Royal, les Bouffes Parisiens, les Folies-Dramatiques, les Nouveautés, un droit de 12 0/0 sur la recette brute ; pour les autres théâtres de Paris, un droit de 10 0/0.

Ce n'est pas sur ce taux qu'on calcule le droit des auteurs de levers de rideau. Ces pièces ont trop peu d'importance, elles sont moins faites pour être entendues que pour permettre aux spectateurs d'arriver ; aussi les auteurs de ces sortes de pièces n'ont-ils droit qu'à 1 0/0 sur la recette, et ce avec maximum de 10 francs. Ajoutons ici qu'il ne faut pas croire que toutes les pièces en 1 acte soient des levers de rideau, certaines pièces en 1 acte ont en effet une valeur réelle et ne peuvent être assimilées à cette catégorie dont il n'y a de vrai critérium que l'usage.

Pour la Comédie-Française, ce sont les articles 68 à 93 du décret de Moscou, modifiés par le décret du 19 novembre 1869 et l'arrêté ministériel du 22 avril 1869 qui fixent le taux : « La part d'auteur dans le produit brut des recettes est de 15 0/0 par soirée, à répartir entre les ouvrages tant anciens que modernes, faisant partie de la composition du spectacle, conformément au tableau suivant :

4 ou 5 actes	7	} 15 ⁰ / ₀	3 actes	4 ¹ / ₂	} 15 ⁰ / ₀	4 ou 5 actes	4 ¹ / ₂	} 15 ⁰ / ₀
3 »	4		3 »	4 ¹ / ₂		4 ou 5 »	4 ¹ / ₂	
3 »	4	} 15 ⁰ / ₀	1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀	1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀
3 actes	6		1 ou 2 »	3		1 ou 2 »	3	
1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀	4 ou 5 actes	5	} 15 ⁰ / ₀	4 ou 5 actes	6	} 15 ⁰ / ₀
1 ou 2 »	3		3 »	3 ¹ / ₂		4 ou 5 »	6	
1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀	3 »	3 ¹ / ₂	} 15 ⁰ / ₀	1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀
4 ou 5 actes	5 ¹ / ₂		1 ou 2 »	3		1 ou 1 actes	3 ³ / ₄	} 15 ⁰ / ₀
4 ou 5 »	5 ¹ / ₂	} 15 ⁰ / ₀	4 ou 5 actes	5	} 15 ⁰ / ₀	1 ou 2 »	3 ³ / ₄	
3 »	4		3 »	4		1 ou 2 »	3 ³ / ₄	
4 ou 5 actes	6	} 15 ⁰ / ₀	1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀	1 ou 2 »	3 ³ / ₄	
1 ou 2 »	3		1 ou 2 »	3		1 ou 2 »	3 ³ / ₄	
1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀	1 ou 2 »	3	} 15 ⁰ / ₀			
1 ou 2 »	3							

Pour l'opéra, un décret du 10 décembre 1860 décidait que la liste civile accorderait 500 francs par représentation que les auteurs se partageraient entre eux. Cela faisait à peine 4 1/2 0/0 de la recette, et c'était vraiment insuffisant. Aussi, en 1870, l'Opéra reprit-il sa liberté, et le taux fut fixé par une convention entre la Société des Auteurs et le directeur de l'Opéra. Il est plus faible que dans les autres théâtres, n'étant que de 6 1/2 0/0, mais étant donné le grand nombre des places, les auteurs touchent encore plus qu'ailleurs.

Les recettes s'élèvent jusqu'à 18.000 francs, parfois, et on compte que les auteurs touchent en moyenne 1.400 francs par soirée.

Il nous faut maintenant voir comment est fixée la part proportionnelle des auteurs sur la recette brute (avant toute déduction du droit des pauvres.)

Cette recette se compose, dit l'art. 10, du chapitre II du traité général de la Société des Auteurs :

1° De la recette qui se fait à la porte à l'ouverture des bureaux.

2° De la recette provenant des places louées à l'avance, à l'année, au mois et au jour.

3° De la somme entrée en caisse durant l'achèvement de la représentation précédente, comme petite recette faite après les comptes arrêtés (1).

4° Du prix de toute entrée à titre d'abonnement.

5° Du prix de toutes places aliénées pour quelques causes que ce soit aux actionnaires, aux propriétaires, aux fournisseurs du théâtre ou à toute autre personne.

6° De toute somme prélevée par l'Administration du théâtre, sur les billets, dits billets de faveur, soit au théâtre, soit partout ailleurs où ce prélèvement serait opéré.

7° Des indemnités allouées à l'occasion des représentations gratuites offertes au public, soit pour les Fêtes nationales, soit pour toutes autres circonstances. Si pour une cause quelconque aucune somme n'était attribuée au directeur, celui-ci s'engage à payer, pour droits d'auteurs de ces représentations, le droit proportionnel établi à l'article 9 (1), calculé sur la moyenne des recettes du mois précédent.

8° Et au choix de la Commission : de la recette réalisée ou

(1) Pour plus de facilité dans les comptes, une fois que la pièce est commencée ou plutôt à partir d'une certaine heure, les bureaux envoient leurs comptes à la caisse, et si ces bureaux font encore de la recette, cette recette est comptée pour le lendemain, d'où expression de petite recette.

(2) La part proportionnelle des auteurs est fixée à 12 0/0 sur la recette brute (Article 9, chapitre n).

de l'indemnité allouée ou enfin d'une recette moyenne calculée sur les dix dernières représentations, dans le cas où le directeur louerait sa salle à une tierce personne pour une ou plusieurs représentations données en dehors du fonctionnement normal du théâtre.

Il faut calculer la part de l'auteur sur la recette entière sans tenir compte si le prix des places a été augmenté par suite d'une représentation extraordinaire. On a soutenu le contraire pour une représentation donnée au bénéfice des pauvres, mais le Tribunal de Commerce de Paris, par jugement du 26 mai 1828, a donné gain de cause aux auteurs (*Gaz. Trib.*, 27 mai).

C'est aussi l'opinion de MM. Lacan et Paulmier : « Ce qu'il y a de constant, c'est que la pièce a été jouée et qu'à moins d'une clause exceptionnelle pour les représentations extraordinaires, le traité confère à l'auteur une fraction de chaque recette ; il crée donc entre le directeur et l'auteur la présomption que la recette a été le produit de la pièce jouée ; et cette présomption doit faire la loi des parties. »

Quand une pièce habituellement représentée à un certain théâtre passe à un autre théâtre, pour une représentation extraordinaire ou autre, l'auteur n'a droit qu'au taux habituel de ce dernier théâtre.

En effet, ou bien il a donné son consentement à cette représentation, ou bien il ne l'a pas donné. S'il l'a donné, en vertu de quel droit demandera-t-il au directeur un taux supérieur à celui qui est accordé aux auteurs représentés sur ce théâtre ? en vertu de la convention passée avec le pre-

mier directeur ? mais c'est pour le directeur qui est en cause *res inter alios acta*, et les conventions, suivant l'article 1155 du Code civil, n'ont d'effet qu'entre les parties contractantes ; par conséquent, l'auteur ne touchera que la somme qui lui est due, calculée suivant le taux du dernier théâtre. Aussi bien s'il n'a pas donné son autorisation, nous trouvons-nous en face d'une autre question, qui a été traitée ci-dessus, et il pourra demander des dommages-intérêts. C'est du reste ce qu'a décidé la Jurisprudence (Trib. Commerce, 10 septembre 1838. *Gaz Trib.*, et *Le Droit*, 12 septembre).

Notons qu'un directeur ne peut faire passer la pièce reçue sur un autre théâtre que le sien qu'avec l'autorisation de l'auteur. Ce dernier a pu choisir un théâtre à cause de sa position ou de sa clientèle et le directeur pourrait lui causer un dommage en représentant sa pièce ailleurs. La Société des Auteurs a eu soin d'introduire un alinéa dans son traité défendant ainsi le droit de l'auteur.

ART. 14, chap. III : « Il est bien entendu que les auteurs peuvent toujours s'opposer au transport de leurs pièces d'un théâtre sur un autre. »

Pour les opéras, opéra-comiques, opérettes, la somme due doit être partagée entre l'auteur ou les auteurs du livret, d'une part, et le musicien ou les musiciens, d'autre part. Il serait trop difficile sinon impossible d'évaluer de combien est supérieure la musique, quand elle est bonne, sur le livret ou le livret sur la musique, quand celle-ci est mauvaise, (Tribunal Commerce Paris, 21 octobre 1844. *Gaz. Trib.*, *Le Droit*, 23 octobre)(1).

(1) En province, voici comment sont fixés les droits d'auteur ; pour

Perception des droits d'auteur. — Il serait trop difficile pour les auteurs de toucher eux-mêmes leurs droits. Aussi la Société des Auteurs se charge-t-elle de cette perception. Elle dispose de trois moyens pour savoir quand une pièce d'un de ses membres est représentée.

1° De l'avertissement par lettre de l'auteur qui va être représenté.

2° De la copie du livre de réception des pièces que tout directeur doit lui faire parvenir mensuellement.

3° De l'autorisation que sollicitera un directeur qui veut donner des représentations d'une pièce déjà jouée.

La société charge deux agents de la perception de ces droits. Ce sont des mandataires ordinaires, et ils sont sous la surveillance de la Commission des auteurs. Comme ils sont chargés de toucher ces droits aussi bien à Paris qu'en province et à l'étranger, ils sont aidés à cette tâche par d'autres agents, appelés correspondants, qui perçoivent les droits sous leur responsabilité.

Une fois que les agents ont touché ces droits, les auteurs vont les percevoir au siège de la société. Les droits qu'ils touchent alors sont diminués : 1° D'une somme de 1 % qui est réservée pour les charges sociales, les pensions, les caisses de secours et enfin le fonds commun des bénéfices partageables.

2° Des frais de perception attribués aux agents généraux.

les grands théâtres, 6 % de la recette brute ; pour les petits où la recette probable est de 500 francs, c'est une somme fixe de 30 francs.

On sait que la Société des Auteurs et Compositeurs dramatique a la personnalité morale ; et une conséquence de celle-ci fait, pour ce qui est de la perception des droits d'auteur, qu'un directeur ne pourrait opposer aux agents généraux une créance qu'il a contre l'auteur et dont il voudrait faire compensation. En effet, ce n'est plus l'auteur qui est créancier du directeur, c'est la société, celui-ci en devenant membre de ladite société a apporté à celle-ci son talent et les pièces qu'il fera par la suite ; en échange il participera aux bénéfices que la société se partage chaque année et aura droit plus tard à une certaine retraite ; il a abandonné dans les mains de la société ses droits d'auteur et c'est maintenant celle-ci seulement qui aura droit de les toucher. Pour la société, le directeur est « seulement dépositaire ».

Il suit de là que les créanciers du directeur n'ont, à plus forte raison, aucun droit sur la part qui revient à l'auteur : cette part est absolument insaisissable par eux. En effet, ces droits font partie du patrimoine de l'auteur et non de celui du directeur sur lequel seul les créanciers ont des droits. En plus de cet argument juridique il y a un argument pratique. Un directeur dont les affaires sont mauvaises ne pourrait jamais se relever si les auteurs au fait de sa situation savaient que leurs droits en argent sont exposés, car aucun de ceux-ci ne lui donnerait de pièces et son théâtre, faute de celles-ci, devrait fermer. Au cas où le directeur viendrait à tomber en faillite, les droits d'auteur qui n'auraient pas été perçus par suite de négligence ne pourraient plus être perçus qu'au marc le franc, l'auteur serait considéré comme un

créancier ordinaire. Alors ce seraient les agents généraux qui seraient poursuivis par la Société des Auteurs, puisqu'ils sont responsables de cette perception.

Quant aux créanciers des auteurs, nous pensons qu'ils peuvent former saisie-arrêt non entre les mains du directeur mais au siège de la société si l'on suit notre théorie exposée ci-dessus. Depuis longtemps, les produits de l'esprit ne sont plus insaisissables et déjà un arrêt du 21 mars 1749, à propos de la tragédie de *Catilina* de Crébillon en avait décidé ainsi.

Lorsqu'il y a plusieurs pièces représentées, on fait une proportion et on divise entre les auteurs la somme due. Ainsi, s'il y a eu deux pièces : l'une en 5 actes et l'autre en 3 actes, et qu'il y ait 200 francs à partager entre les auteurs, l'auteur de la pièce en 5 actes touchera les cinq huitièmes, soit : 125 francs, et l'autre les trois huitièmes : soit 65 francs. Seulement il pourra arriver qu'un auteur donne à sa pièce un nombre d'actes supérieur à celui qu'elle a en réalité, et qu'il fasse marquer pièce en 4 actes sur l'affiche une pièce qui n'en a qu'un. Dans ce cas, l'auteur joué en même temps peut s'opposer à la perception de la somme que réclame l'autre auteur et réclamer devant les Tribunaux.

Le cas s'est présenté devant le Tribunal de la Seine le 12 mai 1858 (*Annales*, 58, p. 247). Il s'agissait d'une pièce, *La Gammîna*, de Siraudia et Choler, jouée en même temps que *Le Chapeau de paille d'Italie*, pièce en cinq actes de Labiche et Marc Michel.

La Gammîna était indiquée sur l'affiche comme étant une pièce en quatre actes, et Labiche et Michel prétendaient

qu'en fait elle n'en avait qu'un. Le Tribunal, après examen, donna gain de cause à ces derniers. Il est difficile de donner un critérium certain pour distinguer si une pièce comporte un, deux ou trois actes, à moins d'entrer dans une étude purement littéraire, mais les juges, s'ils ne peuvent apprécier eux-mêmes et si leurs lumières ne leur suffisent pas, n'auront qu'à désigner des experts, et cette méthode permettra de juger, comme dans bien d'autres matières, en toute connaissance de cause.

Rétribution en billets. — Depuis longtemps, les auteurs touchent, en plus de leurs droits en argent, des billets appelés billets d'auteur dont ils disposent comme il leur semble bon. Ces billets peuvent porter le numéro des places ou simplement le genre de celles-ci, fauteuils d'orchestre, de balcon, de galerie, loges, etc. S'ils portent le numéro, c'est celui-ci que le théâtre doit donner à la personne qui se présente, pourvue du billet d'auteur.

Les billets d'auteurs sont personnels à chaque auteur, et dans le cas de collaboration, chaque collaborateur a droit au nombre de billets fixé par le théâtre, si bien que si, au cours de représentations, on vient à reconnaître la collaboration d'un tiers, celui-ci peut réclamer la quote-part de l'indemnité représentant ces billets sans que le directeur puisse lui opposer l'abandon que ses collaborateurs lui en auraient fait (Trib. civil de la Seine, 9 mars 1861. *Ann.* 61, p. 174).

Pour la vente des billets d'auteur, elle se fait surtout à certaines agences qui en ont une sorte de monopole et qui les revendent au public.

Jadis les auteurs les vendaient aux directeurs qui y trouvaient largement leur compte. La Société des Auteurs mit une clause dans ses traités pour interdire cet achat aux directeurs : « Le directeur s'interdit de racheter les billets d'auteur, comme les auteurs s'interdisent de les vendre au directeur. » Cette clause fut supprimée en 1879 pour faciliter la vente de ces dits billets, mais comme on en revint aux abus de jadis et que les directeurs achetaient ces billets un prix infime, la commission décida, le 11 janvier 1880, que : « Dans le cas où le directeur s'entendrait avec les auteurs pour racheter les billets, il ne pourrait faire ce rachat qu'au prix minimum de *** par soirée, et à la condition de verser chaque soir cette somme entre les mains des agents généraux qui auront seuls qualité pour en opérer le recouvrement. »

Mais cette dernière clause ne produisit pas encore l'effet qu'on espérait, et après une circulaire de 1881, qui prévenait les directeurs qu'on allait rétablir l'ancienne clause interdisant le rachat des billets, en 1884, la clause suivante fut insérée dans les nouveaux traités.

« Le directeur s'interdit de racheter directement ou indirectement les billets d'auteur, comme les auteurs s'interdisent de les vendre au directeur, à ses associés, employés ou préposés ; les billets d'auteur n'entrant pas dans la recette et n'étant pas soumis à la perception des droits d'auteur ne pourront être vendus ni au bureau de location dans la journée, ni aux bureaux, ni au contrôle le soir ; toute infraction rendra le directeur passible d'une amende de 500 francs au profit de la Caisse de secours. »

ART. 11 : « Le droit des auteurs de signer un certain nombre de billets donnant droit aux places qu'ils indiqueront est fixé à la somme de 100 francs, pour chaque représentation et pour tout le spectacle (1). »

A la première et à la seconde représentation, le droit de billets est augmenté, et par exemple à la place de huit fauteuils d'orchestre, deux fauteuils de balcon, et cinq de 1^{re} galerie, il se compose de :

- Dix fauteuils d'orchestre ;
- Six fauteuils de balcon ;
- Huit fauteuils de 1^{re} galerie ;
- Trois loges de balcon ;
- Dix stalles de 2^e galerie.

Les billets d'auteur ne sont pas soumis au droit des pauvres. En 1863, l'administration des hospices ayant réclamé un droit sur le prix que représentait les billets d'auteur, les directeurs prétendirent que c'était aux auteurs que cette charge incombait, tandis que les auteurs soutenaient que ce droit devait être acquitté par les directeurs. Il y eut procès entre les directeurs et la Société des Auteurs, et ce fut cette dernière qui gagna.

Le Tribunal déclara que les auteurs ne devaient pas acquitter ce droit : « Attendu que si les billets des auteurs devaient acquitter le droit des pauvres, ils subiraient un impôt

(1) Ce qui signifie que si le spectacle se compose de deux ou trois pièces, l'auteur de chacune de ces pièces aura le droit de donner un billet qui sera valable, non pas seulement pour la durée de représentation de sa pièce, mais aussi pour celle des autres.

auquel le contrat a déclaré les soustraire, et ne jouiraient pas des mêmes avantages et prérogatives que les billets pris au bureau, qui une fois acquittés n'ont plus aucune charge à supporter. »

Droits en entrées. — Il y a deux droits d'entrées, le droit d'entrée sur la scène, et le droit d'entrée dans la salle. Le premier a pour but de permettre à l'auteur de réchauffer le zèle de ses interprètes et de relever leurs négligences ; le second a un tout autre but et qui est rémunérateur. L'entrée sur la scène n'est accordée à un auteur que lorsque c'est sa pièce qui est jouée, tandis que l'entrée dans la salle lui est due quelle que soit la pièce qu'on représente.

Les entrées dans la salle sont reconnues depuis fort longtemps aux auteurs. Un règlement de 1757 donnait cette entrée à la Comédie-Française, aux auteurs qui y avaient donné des pièces, soit pendant la vie, soit pendant plusieurs années, suivant le nombre d'actes représentés.

Au théâtre Feydeau en l'an X, les auteurs ou compositeurs avaient deux entrées à vie lorsqu'ils avaient fait représenter un certain nombre de poèmes ou d'œuvres musicales.

Aujourd'hui encore, de même que dans le règlement de 1757, c'est suivant le nombre d'actes que les entrées sont données.

A la Comédie-Française, l'article 73 du décret de Moscou règle ainsi la durée du droit d'entrées :

Un an pour les pièces en un ou deux actes.

Deux ans pour les pièces en trois actes.

Trois ans pour les pièces en quatre ou cinq actes.

Voici comment l'article 12 du Traité général de la Société des Auteurs règle les droits d'entrée en ne distinguant pas entre le droit d'entrée sur la scène et dans la salle, mais en étendant ce droit aux deux.

ART. 12 (chap. II). — « Tout auteur et compositeur dramatique d'ouvrages, jouées au théâtre, aura droit à son entrée sur la scène et dans la salle à toutes les places non louées, savoir :

« Pendant un an pour une pièce en un acte.

« Pendant deux ans pour une pièce en deux actes.

« Pendant trois ans pour une pièce en trois actes.

« Pendant cinq ans pour une pièce en quatre ou cinq actes.

« Pour les pièces musicales, le droit des auteurs de parole et celui du compositeur sont absolument distincts et chaque acte compte un acte pour les paroles et un acte pour la musique.

« Six actes représentés donneront droit à une entrée à vie pour les auteurs et pour les compositeurs.

« Douze actes représentés donneront droit à une seconde entrée à vie, transmissible sur la tête d'un tiers.

« Cette seconde entrée, ainsi transportée sur la tête d'un tiers, ne sera éteinte qu'à la mort du cessionnaire si ce dernier survit à l'auteur ou au compositeur.

« Si l'auteur ou le compositeur transportent à vie cette seconde entrée sur la tête d'un tiers et qu'ils survivent au cessionnaire, cette entrée fera retour à l'auteur ou au compositeur qui pourra en disposer à nouveau, comme ci-dessus :

« Lorsqu'un auteur aura fait représenter vingt-quatre actes,

il aura droit à une troisième et dernière entrée, à vie qu'il pourra céder comme la seconde.

« Après la mort de l'auteur ou du compositeur qui aurait acquis cette troisième et dernière entrée à vie, sa veuve, ou ses héritiers, conservera toute sa vie l'une ou l'autre de ces deux entrées, si toutes deux n'étaient pas cédées à vie au moment du décès. »

Il est d'usage que le droit aux entrées soit réservé aux auteurs aussitôt que sa pièce est mise en répétitions.

TROISIÈME PARTIE

Cessation du Contrat.

Avant la suppression de la Censure il y avait deux cas de rupture du contrat de représentation : 1° l'interdiction de la pièce par ladite Censure ; 2° l'insuccès de la pièce. Puisque la première cause n'existe plus, nous pourrions la négliger et nous occuper seulement de la seconde, mais étant donné que notre étude s'est étayée sur une jurisprudence qui remonte bien avant la suppression de la Censure, et que d'autre part il n'est pas certain que celle-ci ne revive pas un jour, nous ne croyons pas inutile d'en parler un peu ici. Nous pouvons même ajouter que si la Censure est supprimée, la surveillance administrative n'en existe pas moins et qu'une pièce qui serait considérée comme portant atteinte à la pudeur pourrait fort bien être interdite, et c'est ce qui est arrivé encore dernièrement. On voit donc qu'une sommaire étude sur la Censure n'est pas tout à fait inutile, et sans rapport avec l'état actuel des règlements et des lois.

1^{re} Cause de rupture. — Interdiction de la pièce.

Pour qu'une pièce fût représentée à la scène, il fallait avant la suppression de la Censure, l'autorisation de celle-ci, et suivant qu'elle refusait ou donnait son autorisation, la pièce était jouée ou ne l'était pas.

Plusieurs cas pouvaient se présenter :

a) La Censure refusait son autorisation.

b) La Censure l'accordait sous réserve de changements et modifications.

c) La Censure l'accordait puis la retirait.

d) La Censure la refusait puis la donnait.

Premier Cas. — Le contrat du directeur et de l'auteur est un contrat conditionnel, il ne peut avoir d'effet que si précisément la Censure ne s'oppose pas à la représentation de la pièce. Si donc la Censure ne donne pas l'autorisation nécessaire, il semble tout évident que le contrat est résolu, et que ni l'un ni l'autre des contractants n'a le droit de demander des indemnités à l'autre. Plusieurs décisions de jurisprudence ont du reste définitivement clos la question.

La première affaire eut lieu à propos d'une pièce de MM. Fontan et Dupenty : *Le procès d'un maréchal de France en 1815*, qui était l'histoire du procès du maréchal Ney.

Les auteurs demandaient des indemnités au directeur des Nouveautés parce qu'il ne jouait pas leur pièce interdite par la Censure.

Le Tribunal les débouta de leur demande en donnant le motif suivant :

« Attendu qu'il résulte tant des pièces produites que des débats de la cause, que Langlois ne s'est jamais refusé à faire jouer la pièce dont il s'agit ; qu'il avait même fait tout ce qui était en lui pour atteindre ce but, puisque la première représentation avait été annoncée par les affiches pour le 21 octobre dernier, et que si cette représentation n'a pas eu lieu, c'est parce que l'autorité s'y est formellement opposée, même par l'emploi de la force armée ; que Langlois a protesté contre cet acte d'autorité administrative, sur la légalité ou l'illégalité duquel un Tribunal de commerce n'est pas compétent pour prononcer.

« Que dès lors il existe une force majeure, et tant qu'elle existera, Langlois, ne pouvant remplir son obligation, ne peut être tenu de dommages-intérêts. » (Tribunal de Commerce de la Seine, 23 janvier 1832., *Gaz. Trib.*, 9, 10, 24 et 23 janvier.)

Puis ce fut l'affaire du *Roi s'amuse* qui donna lieu à la même décision (Tr. commerce, 2 janvier 1833, *Gaz. Trib.*, 3 janvier 33).

Autre décision (Tr. commerce 20 mai 1834., *Gaz. Trib.*, 21 mai 1834).

Il y a dans tous ces cas, où la Censure interdit ainsi une pièce, à faire intervenir les articles 1147 et 1148 du Code civil sur la force majeure.

Que faut-il décider si, dans la suite, la Censure vient à donner son autorisation ? Faudra-t-il considérer le contrat renais-

sant de ce fait même, ou bien considérer qu'il est anéanti une fois pour toutes ?

A notre point de vue, le contrat doit être considéré comme n'existant plus. Il y avait là un contrat conditionnel. La condition étant venue à défaillir, le contrat n'existe plus.

Deuxième cas. — La Censure peut demander qu'il soit fait certains changements à la pièce. Alors ni l'auteur ni le directeur ne sont plus tenus l'un vis-à-vis de l'autre ; leur contrat avait pour objet une certaine pièce, la Censure en ordonnant des modifications les met en présence d'une nouvelle pièce (à moins toutefois que ces modifications, conformément à ce que nous avons dit ci-dessus, soient d'une très minime importance et ne touchent ni à l'esprit de la pièce, ni au caractère des personnages,) et il faut un nouveau contrat pour que cette pièce soit jouée.

Troisième cas. — C'est celui où la Censure, après avoir donné son autorisation, la retire dans le courant des représentations. Dans ce cas, nous nous retrouvons en face d'une force majeure comme précédemment ; il n'y a pas lieu à dommages-intérêts ni d'un côté ni de l'autre, et la résiliation du contrat a lieu naturellement.

Quatrième cas. — La Censure refuse son autorisation puis la donne par la suite. Si à la suite du refus l'auteur a repris son manuscrit ou bien le directeur le lui a renvoyé, même si l'autorisation vient plus tard, le contrat est définitivement annulé et c'est en vain que l'auteur ou le directeur s'armeraient de l'autorisation pour le faire revivre. Ainsi jugé dans l'affaire de MM. Scribe et Depagny contre le di-

recteur de l'Odéon (Cour Paris, 26 juillet 1831. *Gaz. Trib.*, 29 juillet).

En pratique, rarement l'auteur et le directeur considéraient leur contrat comme résolu, et au contraire, ils unissaient leurs efforts pour obtenir l'autorisation refusée. Dans ce cas comme l'auteur n'avait pas redemandé le manuscrit et que le directeur ne l'avait pas renvoyé, le contrat reprenait une fois l'autorisation donnée aux mêmes conditions qu'auparavant.

2^e Cause de rupture. — Insuccès des représentations.

Lorsqu'un directeur a monté une pièce, et qu'il ne retire de celle-ci que des déficits, il n'a qu'une décision à prendre : retirer la pièce de l'affiche et en prendre une autre. C'est généralement ce qu'il fait et nous l'allons voir plus loin, mais auparavant, demandons-nous si l'auteur comme le directeur, en face de l'insuccès d'une pièce, peuvent demander l'un comme l'autre qu'elle soit retirée de l'affiche, autrement dit le directeur seul peut-il invoquer l'insuccès des représentations comme cause de rupture ou l'auteur jouit-il avec lui de ce droit ? On voit l'intérêt de la question : un directeur a reçu la pièce d'un auteur, pour lequel il ressent une profonde inimitié ; cette pièce est, en argot du théâtre, un « four », mais ayant les moyens de satisfaire son inimitié, il va laisser la pièce sur l'affiche de façon à ce que plus longtemps l'auteur soit en but aux railleries et aux critiques du public, et

spécialement des Gens de Lettres, et que ce dernier en voie sa réputation atteinte ; aura-t-il le droit d'agir ainsi, et l'auteur pourra-t-il invoquer l'insuccès des représentations pour demander la rupture du contrat ?

Nous avons dit que le directeur devait jouer la pièce qu'il avait reçue et qu'à son tour l'auteur devait la laisser jouer. Le directeur a donc à la fois l'obligation de jouer la pièce et le droit de la jouer. Mais ce droit l'a-t-il d'une manière absolue, peut-il en user comme bon lui semble ? Là est toute la question. Peut-il se servir de ce droit pour faire tort à l'auteur et en user comme d'une arme ? Le fait de l'exercer peut-il le mettre en faute ? On peut dire qu'il a parfaitement le droit d'exercer son droit, et que s'il a le droit de jouer une pièce, il ne peut pas être en faute pour l'avoir fait : *Nullus videtur dolo facere, qui suo jure utitur* (Gaius, *Digeste*, liv. L, tit. XVII, frag. 55). *Nemo damnum facit, nisi qui id fecit quod facere jus non habet* (*Ibid.*, frag. 151), on ne peut pas être déclaré en faute quand on a accompli un acte déterminé qu'on avait le droit de faire. Aussi ne sait-on pas très bien comment on pourrait empêcher le directeur de jouer une pièce reçue, bien que le fait de la jouer cause un réel dommage à l'auteur. Mais cela provient de ce qu'on donne au droit de jouer une étendue indéfinie qu'il n'a pas ; le droit de jouer comme la plupart des autres droits n'est pas absolu, il a des limites, et c'est précisément cette limite que nous trouvons dans l'insuccès des représentations. Il est bien entendu que le directeur peut jouer la pièce reçue, mais aussitôt que le fait de la jouer nuit à l'auteur, son droit

cesse et l'auteur peut demander au Tribunal qu'il lui soit enlevé. Ainsi donc, si on admet notre théorie, le directeur et l'auteur pourront invoquer l'insuccès des représentations comme une cause de rupture de contrat, ils jouiront réciproquement de la même faculté, et de même que le directeur, faisant des déficits, ne pourra pas être obligé de continuer à jouer la pièce de l'auteur, de même l'auteur ne sera pas tenu, dans le même cas, de laisser jouer sa pièce.

Il est assez difficile de fixer des règles fermes et précises qui permettront de dire qu'une pièce est un succès ou, au contraire, est un insuccès. Certes, les livres du théâtre seront une bonne pierre de touche et les déficits qu'ils indiqueront prouveront que la pièce en cours ne réussit pas ; mais il arrive bien souvent que, commençant par des déficits, une pièce finit par de très grands profits. Au théâtre comme ailleurs, les commencements sont parfois difficiles et le succès ne vient pas forcément dès la première représentation. Il est de nombreux ouvrages et non des moindres qui eurent des débuts difficiles et même pénibles, qui n'en furent pas moins dans la suite de grands et légitimes succès. On nous permettra de citer quelques exemples : Lorsque Alexandre Dumas fils, donna l'*Ami des femmes*, ce fut un tolle général, et lui-même, dans la préface de cet ouvrage, nous dit qu'on siffla la pièce et qu'il entendit des spectateurs se récrier et dire : « C'est honteux » ; pourtant après la froideur ou plutôt l'inimitié marquée des premières représentations, la pièce eut un grand succès et durable.

Le *Faust* de Gounod fut très mal accueilli, et on ne lui

donnait que quelques jours à vivre ; c'est pourtant la pièce qui fait encore les meilleures recettes à l'Opéra. M. Ludovic Halévy nous a dit tout le désespoir de Bizet le soir de la première représentation de sa pièce : *Carmen* ; Aucune pièce ne fut aussi mal accueillie, qui devait avoir une aussi brillante carrière. Pour faire prendre les *Cloches de Corneville*, auxquelles le public ne mordait pas, le directeur des Bouffes donna des billets pendant plus de trente représentations, n'enregistrant que des déficits, et pourtant ce devait être un des plus grands succès d'opérette ; nous pourrions continuer encore et citer d'autres pièces moins illustres qui eurent le même sort, mais celles que nous avons citées suffisent pour établir cette première règle : Qu'il ne faut pas, parce que la première représentation est mauvaise, considérer la pièce comme vouée à l'insuccès et, du jour au lendemain, ne plus la jouer. Plusieurs causes, tout à fait extérieures à l'œuvre, ont pu, en effet, collaborer à l'insuccès de la première représentation, ce peut être une cabale montée contre l'auteur, la mauvaise disposition d'un public de première (1) qui est sensiblement différent de celui des autres représentations, ce peut être enfin la défaillance d'un ou plusieurs acteurs. Toutes ces causes peuvent être la raison de l'insuccès et il est impossible de s'en tenir là. Il est, du reste, établi

(1) Nous citerons comme exemple du changement qui peut se produire dans la disposition d'une salle, la répétition générale et la première du *Dédale*, par M. Paul Hervieu. A la répétition générale, on considérait la pièce comme un insuccès et à la première tout fut changé : c'était le complet succès.

par l'usage qu'après la première représentation, l'auteur peut exiger une nouvelle répétition de son œuvre. En effet, il a pu pendant les entr'actes se renseigner auprès d'amis sur l'impression que donnait sa pièce et apprendre que si telle scène était jouée dans un mouvement plus rapide, si tel acteur donnait plus de relief à son personnage, la pièce aurait plus de chance de réussir. Ces chances, qui ne sont pas indifférentes à l'auteur, il ne pourra les utiliser qu'au moyen d'une nouvelle répétition et c'est la raison de cet usage. Néanmoins, on n'y recourt pas très souvent, et pour éviter la mauvaise impression que pourrait donner le recul de la deuxième représentation, on utilise plutôt ces chances entre la répétition générale (1) et la première.

Maintenant que nous avons établi qu'on ne pouvait juger une pièce sur la première représentation, que devons-nous penser de la règle qui veut que trois représentations suffisent pour qu'on soit fixé sur le sort des pièces.

Nous pensons que ce chiffre n'est pas suffisamment élevé, et que ce n'est pas au bout de trois jours qu'on peut savoir si une pièce donnera ou ne donnera pas de bénéfices. Nous avons donné plusieurs exemples montrant qu'une pièce mal accueillie à son début pouvait par la suite avoir beaucoup de succès, ces exemples-là ne sont pas rares et ils se voient

(1) Nous avons eu un exemple de ces changements qui peuvent se produire sous l'influence du public. Après la répétition générale de *Simone* devant le mauvais accueil que l'on faisait au dénouement de sa pièce, M. Brieux changea celui-ci et obtint le succès.

souvent ; on objectera que si on n'accepte pas ce chiffre, il n'y a pas de raisons pour qu'on en accepte un autre, qui sans doute ne sera pas non plus suffisamment élevé, et qui sera suivi d'un autre plus élevé sans qu'il y ait de raisons pour qu'il y ait une fin. Il est facile de répondre à cette objection ; dans toutes les matières qui exigent des délais, il y a certains délais pour lesquels tout le monde est d'accord ; il n'y a donc pas de raisons pour qu'il n'en soit pas de même ici. On objectera encore que le directeur a des frais et que si on lui impose un chiffre de représentations plus élevé, il risquera de manger beaucoup d'argent. Nous l'entendons bien, mais il est tout naturel que si le directeur risque de gagner beaucoup, il risque bien en revanche de perdre un peu, d'autant qu'il y aura bien un peu de sa faute, et que s'il a mal prévu, il doit encourir les peines de sa mauvaise prévision. On peut dire du directeur ce qu'on dit d'un chef de gouvernement : « Administrer c'est prévoir. » De plus nous ne l'obligerons pas à jouer sa pièce un temps qui évidemment serait beaucoup trop long et ne servirait qu'à lui faire perdre son argent. Quelle durée devra-t-on assigner aux représentations et à quel critérium devons-nous nous rapporter ? Il est impossible de donner une solution *ex abrupto*, tirée du raisonnement pur : il faut regarder ce qui se passe habituellement et voir combien de temps les directeurs jouent les pièces dont il ressort évidemment que l'accueil est plutôt mauvais et qui fournissent de mauvaises recettes aux premières représentations.

Sauf certaines pièces qui sont impair et manque, dont

L'effet n'est absolument pas douteux pour l'auteur comme pour le directeur, on ne voit jamais un directeur qui a donné sa confiance à un auteur retirer une pièce au bout de trois uniques représentations. Il peut y avoir des exceptions, et nous croyons même qu'il y en a eu, mais il est difficile de raisonner sur des exceptions.

Si nous prenons des exemples, nous citerons le théâtre du Vaudeville, dont les pièces données ont généralement une belle réussite et qui pourtant donna deux années de suite les pièces d'un auteur célèbre, mais qui ne réussirent pas. Dès les premières représentations, l'insuccès se montra assez nettement ; pourtant le directeur du théâtre se garda bien de faire cesser les représentations aussitôt les trois premières représentations et au contraire tâcha de combattre l'insuccès au moyen de la réclame. Il fit mettre de grandes affiches où était inscrit : « Grand succès ! » Le directeur du théâtre remplissait ainsi pleinement son obligation qui veut qu'il assure le succès de la pièce. Malgré tout, le succès ne vint pas et la pièce fut arrêtée vers la dix-huitième représentation. Il en a été de même plusieurs fois à l'Odéon pendant la dernière saison et une fois au théâtre Antoine. Certaines pièces ne réussirent pas, mais on n'en cessa jamais les représentations avant la quinzième. Pour nous, c'est donc ce chiffre de 15 qu'il faudrait adopter ; nous pensons qu'il n'est pas suffisamment élevé pour faire beaucoup de tort au directeur, tandis qu'il est suffisant pour bien savoir si la pièce peut ou non donner de bonnes recettes.

Maintenant, dans le cas contraire, au cas de succès,

combien de temps un directeur doit-il jouer la pièce qu'il a reçue ? La question qu'il faut évidemment poser ici, se posera pourtant assez rarement dans la pratique. Quand une pièce marche bien et produit de bonnes recettes, le directeur a autant d'intérêt à continuer les représentations que l'auteur en a à voir sa pièce tenir longtemps l'affiche. Le directeur en effet a tout avantage à profiter le plus longtemps possible des frais faits pour le montage de la pièce, et l'auteur voit sa notoriété s'accroître autant que ses droits d'auteur quand son nom reste plus longtemps en apparence. Par conséquent, on ne cessera guère la pièce que quand les recettes seront trop faibles pour couvrir les frais, ou que le bénéfice sera vraiment trop médiocre.

Il semble que tout doive se passer normalement. Pourtant rien ne peut empêcher un procès de naître, si l'auteur trouve que les représentations ont été arrêtées à un moment inopportun et qu'il en a encouru certains dommages. En ce cas, le directeur poursuivi n'aura qu'à prouver au moyen de ses livres le peu de recettes que procurait sa pièce et l'auteur sera débouté (affaire Gandillot, janvier 1897). De même un procès pourrait naître au cas où un directeur cesserait la pièce qu'il a reçue en plein succès : le fait fort rare, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, s'est produit dernièrement pour la *Femme nue*, de M. Henry Bataille, dont M. Guitry, directeur de la Renaissance, fit, pour des raisons très spéciales sans doute, cesser les représentations à la quatre-vingt-dizième, enlevant ainsi à l'auteur la joie d'une centième. En pareil cas, l'auteur peut-il réclamer ? Nous ne le pensons pas

et M. Bataille ne l'a sans doute pas pensé davantage puisqu'il s'est incliné devant la décision de M. Guitry. En effet, répons-le, par le contrat de représentation, le directeur s'engage à jouer la pièce reçue et l'auteur à laisser jouer celle-ci ; mais de même que le droit de jouer cette pièce n'est pas illimité pour l'auteur et qu'il s'arrête, ainsi que nous l'avons vu au moment où l'exercice de ce droit cause un dommage à l'auteur, de même le devoir de jouer n'est pas illimité, et si la première limite est l'insuccès des représentations, nous ne pensons pas qu'il faille conclure pour cela que c'est la seule et la dernière ; un directeur en effet a toujours plusieurs pièces de reçues, qu'il tient prêtes à monter au cas d'insuccès de la première ; ces pièces qu'il a reçues il doit les jouer dans un certain délai, et s'il était obligé de continuer à jouer une pièce qui a un grand succès jusqu'à épuisement de celui-ci, il risquerait d'être condamné à payer des dommages-intérêts aux auteurs des autres pièces reçues et de ne plus retirer aucun bénéfice de sa « pièce à succès ». Il faut donc fixer une autre limite à ce devoir, et cette limite ne pourra être basée que sur la bonne foi qui doit présider à tous les contrats : Un directeur ne pourra être passible de dommages-intérêts envers un auteur quand il cesse sa pièce en plein succès, que s'il le fait de mauvaise foi, dans un but vexatoire. Les tribunaux qui seraient donc appelés à décider sur une telle affaire n'auraient qu'à apprécier les motifs qui ont été la cause de la cessation de la pièce, et suivant ces appréciations, condamner ou non le directeur.

Si donc le directeur n'est pas obligé d'attendre que le

succès de la pièce soit épuisé, il faut pourtant qu'il en annonce les dernières représentations. Il y a là pour l'auteur un avantage signalé. Il est de fait que l'annonce des dernières représentations d'une pièce amènent toujours une augmentation assez sensible du nombre des spectateurs. Bien des gens attendent jusqu'au dernier moment pour voir une pièce, et ce n'est que l'annonce des dernières représentations qui les pousse à aller voir celle-ci. On perdrait donc un appoint important de public en supprimant cette annonce qui est aussi sûre qu'elle est peu coûteuse. A notre point de vue, au cas où cette annonce ne serait pas faite, l'auteur pourrait demander une indemnité au directeur. Sur l'initiative de M. Gandillot, la Société des Auteurs émit, le 6 mai 1886, un vœu que les directeurs soient obligés d'annoncer les cinq dernières représentations.

Changement de Direction. — Un théâtre est comme une maison de commerce, mais qui, au lieu d'avoir pour objet l'exploitation de certaines matières produites par la terre ou l'industrie mécanique, a pour objet l'exploitation des productions intellectuelles des auteurs. Or, si toute maison de commerce est appelée à être dirigée par différentes personnes successivement, tout théâtre voit de même défiler de nombreux directeurs, qui entreprennent tour à tour de le faire prospérer. Et quand un directeur vient ainsi à se retirer, et à céder son théâtre, il a en général, à ce moment, plusieurs pièces reçues qu'il s'est engagé à jouer dans un délai qui varie suivant les conventions particulières, et qui de toutes façons, si ce Directeur a passé un traité avec la Société des Auteurs, ne peut excéder la limite de celui fixé par cette dernière.

Quel va être alors le sort de ces pièces ? Le nouveau directeur sera-t-il tenu de les jouer ? Ou au contraire, pourra-t-il prier les auteurs de reprendre leurs manuscrits et ne pas jouer leurs pièces ? Les auteurs seront-ils tenus de laisser leurs pièces reçues par l'ancien directeur à la disposition du nouveau : Ou pourront-ils réclamer leurs manuscrits ? Toutes ces questions seront tranchées par le seul fait de savoir si, oui ou non, le directeur nouveau succède aux obligations de l'ancien. Si l'on s'en réfère à l'usage, on constate qu'en matière théâtrale, tout directeur nouveau prend l'exploitation telle qu'elle est, et par conséquent est tenu de jouer les

pièces reçues par son prédécesseur. Il nous reste à voir si cet usage est conforme aux lois, ou au contraire, s'il n'est pas tout à fait en désaccord avec celles-ci.

Examinons le contrat de vente. L'art. 1582 nous dit : « La vente est une convention par laquelle l'un s'oblige à livrer une chose et l'autre à la payer » ; et c'est tout : donc quand le nouveau directeur a payé le prix d'achat du théâtre à l'ancien, il a fait tout ce qu'il avait à faire ; la loi ne dit pas qu'il est tenu des obligations qu'avait son prédécesseur, ni dans cet article 1582, ni dans les articles 1650 et suivants qui traitent des obligations de l'acheteur, et où il est dit seulement, art. 1650 :

« La principale obligation de l'acheteur est de payer le prix au jour et au lieu réglés par la vente », et article 1652 : « l'acheteur doit l'intérêt du prix de la vente jusqu'au paiement du capital, dans les trois cas suivants, etc. ». Donc rien dans le contrat de vente, réglé par la loi, ne peut forcer le nouveau directeur à succéder aux obligations de l'ancien ; une fois que vous avez pris possession d'une chose, d'une maison par exemple, vous en disposez comme bon vous semble, tandis qu'ici, le nouveau directeur devrait jouer les pièces reçues par l'ancien et qui pourront lui sembler mauvaises ; il sera tenu d'obligations qu'il n'a pas contractées ; ce qui est de plus en complète contradiction avec l'article 1165 du Code civil, disant que : « les conventions n'ont d'effet qu'entre les parties contractantes, qu'elles ne nuisent point au tiers ni ne lui profitent ». Certes, on peut tout de suite opposer à cet article, son suivant, 1166. « Néanmoins,

les créanciers peuvent exercer tous les droits et actions de leur débiteur », et dire que l'auteur dont la pièce est reçue est créancier de l'ancien directeur et qu'en poursuivant le nouveau directeur pour la représentation de sa pièce, il ne fait que se conformer à la loi. Mais ce serait supposer démontré ce qui ne l'est pas, puisque toute la question est de savoir si l'ancien directeur peut poursuivre le nouveau pour la représentation des pièces qu'il a reçues, et que l'auteur ne peut hériter de ses droits que s'il les a.

Aussi n'est-ce pas dans le contrat de vente, pensons-nous, qu'on peut trouver le fondement juridique de cet usage, c'est dans le contrat de louage. Quand un directeur reçoit une pièce d'un auteur, il met à la disposition de celui-ci, en même temps que ses acteurs, ses décors et ses metteurs en scène ; il met à sa disposition, sa salle, son théâtre tout entier ; on peut donc le considérer comme un bailleur, et voir dans l'auteur un locataire, un locataire dont le bail variera avec le succès de la pièce et ne sera pas fixe. Donc tous les auteurs reçus seraient des locataires, et le directeur serait le bailleur de ceux-ci. Une fois cela établi, la justification de l'usage vient d'elle-même et se trouve dans l'article 1743 du Code civil disant que : « Si le bailleur vend la chose louée, l'acquéreur ne peut expulser le fermier ou le locataire », et par conséquent le nouveau directeur ne pourra pas se refuser à jouer les pièces reçues par l'ancien directeur, et sera poursuivable par les auteurs dont les pièces ont été reçues.

La Société des Auteurs s'occupe dans son traité des changements de directeurs et dit dans son article 20 du cha-

pitre VI : « Le directeur s'engage à jouer les ouvrages reçus par ses prédécesseurs, dans les délais fixés par le présent traité, les dits délais calculés à partir du jour de la réception par le précédent directeur. »

Au cas de faillite, et si l'on suit les règles de l'usage, lorsque les syndics continueront l'exploitation théâtrale dans l'intérêt des créanciers, les contrats passés subsisteront. On peut, à eux comme à un nouvel acquéreur, faire l'application de l'art. 1743 du Code civil.

Toutefois si les auteurs peuvent exiger que le nouveau directeur joue les pièces reçues par l'ancien, il ne faut pas qu'il s'agisse de pièces reçues à corrections. En ce cas, en effet, et même si les amendements demandés par le directeur ancien ont été faits, le nouveau directeur n'est pas tenu à jouer la pièce. Il ne succède qu'aux engagements fermes du directeur, aux baux qu'il a consentis d'une façon définitive, mais il ne peut succéder aux engagements potestatifs (Trib. Commerce, Marseille, 1^{er} mars 1893).

Maintenant l'auteur peut-il retirer ses pièces quand le directeur change. Nous ne le pensons pas ; en effet, si l'on admet notre théorie qui justifie l'usage, nous nous trouvons en face d'un locataire tenu comme tel d'accomplir une certaine période de bail qui ici est variable ; tant qu'il n'a pas accompli cette période, c'est-à-dire laissé jouer sa pièce pendant un certain nombre de jours, il ne peut demander au directeur la remise de son manuscrit ; il est tenu envers le directeur pour la même raison que celui-ci est tenu envers lui.

Le Tribunal civil de la Seine semble avoir admis le contraire, puisqu'il décide que, quand l'auteur a laissé représenter ses pièces, il ne peut plus demander l'annulation des conventions premières (Trib. civil de la Seine, 10 août 1834). Cela implique qu'il pourrait demander cette annulation si les pièces n'étaient pas encore représentées, ce qui est en contradiction avec notre théorie.

La Société des Auteurs réserve à ses membres dans ses traités le droit d'option, ils sont libres d'exiger que leurs pièces soient jouées, ou de les retirer. Voici comment s'exprime l'article 22 du chapitre VIII :

ART. 22. — « Dans le cas où le directeur céderait son théâtre, par vente ou autrement, il s'engage à en informer la Commission des Auteurs, qui lui donnera acte de cette déclaration. Il s'engage, de plus, à faire accepter par son successeur, à quelque titre que ce soit, toutes les clauses et obligations stipulées dans les présentes conventions.

« La Commission aura la faculté de résilier le présent traité dans les trois mois de cette déclaration.

« En cas de faillite ou de liquidation judiciaire, les présentes conventions pourront être résiliées par la commission quand bon lui semblera. »

C'est pendant ce délai de trois mois que les membres de cette Société, dont certaines pièces sont reçues par l'ancien directeur, devront demander à la Commission des Auteurs la résiliation du traité passé avec ce théâtre. Au cas où la Commission ne voudrait pas cette résiliation, les auteurs resteraient tenus envers le nouveau directeur.

COMPÉTENCE DES TRIBUNAUX POUR LES CONFLITS QUI PEUVENT
S'ÉLEVER ENTRE AUTEURS ET DIRECTEURS

Tout d'abord nous allons établir la qualité des directeurs et des auteurs.

Les premiers doivent être considérés comme des commerçants. L'article 1^{er} du Code de commerce nous dit en effet : « Sont commerçants ceux qui exercent des actes de commerce et en font leur profession habituelle » et l'art. 632, même Code dit : « La loi répute acte de commerce : toute entreprise de spectacle public. » Par conséquent, les directeurs de théâtre faisant des actes de commerce conformément à la loi et en faisant leur profession habituelle sont bien des commerçants. Au contraire, on ne peut considérer les auteurs comme des commerçants ; ce sont de simples particuliers qui écrivent pour les théâtres ou font des romans, et qui tirent un bénéfice de leurs productions intellectuelles, mais sans pour cela faire leur profession habituelle d'actes de commerce ; ils sont et ont toujours été considérés comme des non-commerçants. De cette différence entre les directeurs et les auteurs naît la question de savoir quel sera compétent des tribunaux civil ou

de commerce et devant lequel le directeur ou l'auteur pourront s'assigner réciproquement.

Le Tribunal de commerce est compétent pour tous les actes qui sont commerciaux et par conséquent dans la matière qui nous occupe on ne peut nier sa compétence. Le directeur qui passe un contrat de représentation fait bien pour sa part un acte de commerce, si par acte de commerce, on désigne tout acte de spéculation qui a pour but la réalisation d'un bénéfice en argent ; ainsi le Tribunal sera-t-il compétent pour les litiges que soulèvera cet acte. Mais, d'un autre côté, l'auteur ne fait pas un acte commercial, et on peut voir purement et simplement un acte de spéculation dans le fait par l'auteur de faire jouer une pièce, d'autres motifs que la spéculation le poussent à mettre une œuvre au théâtre, la gloire, le désir de faire partager ses vues à ses contemporains, par exemple.

Ainsi, si le Tribunal de Commerce peut être compétent, il n'en reste pas moins que le Tribunal civil lui aussi, étant donné le caractère de non-commerçant de l'auteur et le caractère d'acte mixte, fait par l'auteur et le directeur, peut être également compétent.

La question est donc de savoir devant quel Tribunal une personne non commerçante, qui a traité avec un commerçant, peut poursuivre celui-ci et d'un autre côté devant quel Tribunal le commerçant doit poursuivre le non-commerçant, toujours lorsqu'il s'agit d'un acte mixte.

Dans une première opinion, on décide que c'est le caractère de l'acte vis-à-vis du défendeur qui déterminera la juridiction

par l'application de l'axiome : *Actor sequitur forum rei*, et par conséquent suivant que l'acte litigieux sera commercial ou non, porter l'affaire devant le Tribunal de Commerce ou devant le Tribunal civil. Ainsi, l'auteur qui poursuivrait le directeur devant le Tribunal civil pourrait se voir repousser par une exception d'incompétence et obligé de plaider devant le Tribunal de Commerce. On s'appuie dans ce système sur ce que l'ordonnance de 1673, qui permettait à la partie non-commerçante d'assigner l'autre devant les Tribunaux civils, n'a pas été reproduit dans le Code de Commerce et que la « nature du fait suffit pour établir la compétence des juges de Commerce (1) ».

L'autre théorie veut au contraire que lorsque l'opération litigieuse présente un caractère civil pour l'un des contractants, celui-ci d'abord ne puisse pas être actionné devant un autre Tribunal que le civil, et d'autre part que s'il est demandeur, il puisse actionner son adversaire encore devant le Tribunal civil. Pour justifier ce choix laissé au non-commerçant, on s'appuie dans ce système sur ce que l'ordonnance de 1673 donnait cette solution et d'autre part sur ce que « celui

(1) « On ne peut invoquer ici l'autorité de l'ordonnance, car son article n'ayant pas été transporté dans le Code, et la compétence étant une des matières dont le Code s'est occupé, et qu'il a réglée dans son entier, il y a lieu d'appliquer l'article 2 de la loi du 15 septembre 1817, qui « abroge toutes les anciennes lois touchant les matières commerciales sur lesquelles le Code a statué ». Locré, *Esprit du Code de Commerce*, tome XIII, p. 200. Dans le même sens, Dalloz, 85. p. 49, Bedarrives, *De la Juridiction commerciale*, n° 193. Lyon-Caen et Renault, *Precis de Droit commercial*.

qui a fait une opération non commerciale pour lui ne peut être contraint de plaider devant des juges qui ne sont pas ses juges naturels et qui pourraient lui appliquer des usages commerciaux qu'il n'est pas tenu de connaître ». (La jurisprudence est en ce sens. (Paris, 22 février 1859. S., 1859, 1, 321. — Douai, 5 mai 1869. S., 1869, 1, 155. — Cass., 11 janvier 1869, S., 69., 1, 13 ; Paris, 21 juillet 1873, S. 1873, 1., 446. — Aix, 15 janvier 1884. D., 1885, 1., 49. — Limoges, 3 mars 1885. J. Palais, 1885, p. 821.) Suivant cette théorie l'auteur pourrait donc toujours choisir son tribunal, sauf dans le cas pourtant où le demandeur étant le directeur du théâtre, celui-ci l'assignerait devant les Tribunaux civils. Dans ce cas, l'auteur ne pourrait en effet soulever la question d'incompétence, mais dans tous les autres cas il est arbitre.

Ajoutons que l'auteur a tout avantage à porter l'affaire devant le Tribunal de Commerce plutôt que devant le Tribunal civil. Devant ce dernier, s'il ne dispose pas d'écrit, il ne pourra en effet recourir à la preuve par témoins que si sa demande ne s'élève pas au-dessus de cent cinquante francs ; l'art 1341 nous dit en effet : « Il doit être passé acte devant notaire ou sous signature privée, de toutes choses excédant la somme ou valeur de cent cinquante francs » ; et l'art 1343 : « Celui qui a formé une demande excédant cent cinquante francs, ne peut plus être admis à la preuve testimoniale... » tandis qu'au contraire si l'auteur porte l'affaire devant le Tribunal de Commerce, il pourra user de la preuve testimoniale, bien que sa demande excède cent cinquante francs. Celle-ci en

effet est admise « dans tous les cas où le Tribunal croira devoir l'admettre ». Art. 109, C. com.

Comme souvent la demande de l'auteur dépassera cent cinquante francs et qu'il ne disposera pas d'écrits, c'est donc devant le Tribunal de Commerce qu'il aura tout intérêt à porter l'affaire.

CONCLUSION

Nous avons, suivant le plan que nous nous étions fixé au commencement de cet ouvrage, vu les différentes obligations et les différents droits des Directeurs envers les Auteurs en étudiant le Contrat de Représentation. C'est sur celui-ci que nous avons voulu attirer l'attention ; nulle part dans nos lois il n'en est traité et lorsque nous l'avons rattaché au contrat de vente, c'est pour un cas spécial, celui où l'auteur viendrait à porter sa pièce à plusieurs directeurs. Il fallait décider lequel des directeurs était saisi et seul le contrat de vente réglé par le Code civil pouvait nous donner la solution ; mais cette analogie avec le contrat de vente n'a de valeur que pour donner une solution, elle n'est pas parfaite et nous en avons vu toute l'imperfection lorsqu'il a fallu traiter la question du changement de direction. Là le contrat de vente ne nous fournissait aucune solution sur le point de savoir si un directeur nouveau devait être tenu de jouer les pièces reçues par l'ancien directeur, et il nous a fallu recourir au Contrat de louage qui, nous l'avons vu, présente, lui aussi, une analogie réelle avec le Contrat de Représentation, et qui nous a permis de

résoudre d'une façon satisfaisante la question qui était en jeu. Mais si pour ces deux questions nous avons pu rattacher le Contrat de Représentation à un autre contrat déjà nommé, il en est beaucoup d'autres, touchant la distribution des rôles, les répétitions, la mise en scène où nous n'avons même pas tenté de le faire. Nous ne justifions les solutions données qu'en nous rapportant à l'usage, à la jurisprudence ou aux différents articles du Code civil qui ne traitent pas d'un contrat en particulier. Aussi bien, rien que ce fait d'analogie double avec le Contrat de vente et le Contrat de louage prouve-t-il que le Contrat Représentation n'est ni l'un, ni l'autre, et que par conséquent il doit rentrer dans la classe des contrats innommés. Mais s'il n'y a pas de véritable danger à étendre cette classe, et si le développement des relations commerciales, civiles, sociales en un mot, doit amener la création de nombreux contrats de cette sorte il n'en est pas moins certain que, lorsque, comme le Contrat de Représentation le nouveau contrat donne naissance à un grand nombre d'obligations et de droits de la part des deux contractants, l'utilité serait grande de fixer des règles et des principes dont on ne puisse s'évader, quand il s'agirait de l'interpréter.

Nous venons de le dire, presque toutes les solutions données en matière de représentation théâtrale sont données par la tradition, l'usage et la jurisprudence qui ne fait que suivre celles-ci ; sauf les lois de la Révolution et les deux articles 428 et 429 du Code pénal qui traitent les uns et les autres du seul point de vue de l'autorisation des Auteurs, tout le reste des questions que soulève le Contrat de Représ-

sensation est laissé à l'appréciation des Tribunaux. Or, ceux-ci, nous l'avons vu, ne suivent pas toujours les mêmes règles et les nouveaux arguments que l'on peut présenter peuvent influencer sur leurs décisions. Il est donc à peu près impossible pour un directeur ou un auteur d'être sûr de ce à quoi il a droit, de ce à quoi il est tenu ; il y a donc là, à notre point de vue, une lacune dans nos lois et il semble qu'il serait facile de la combler. Pourtant il ne faut pas s'illusionner sur la difficulté qu'il y aurait à changer l'état de choses ; d'abord bien que le théâtre intéresse presque tout le monde et même les législateurs, on ne veut pas le prendre au sérieux, et les procès auxquels il peut donner lieu n'apparaissent que comme des pièces inattendues, qui sont nées d'une collaboration inopinée, mais dont on ne s'amuse pas moins que des autres, les vrais. Ensuite la Société des Auteurs semble suffisante pour régler toutes les questions. Elle est, il semble, la Cour suprême à laquelle Directeurs comme Auteurs doivent se référer. Les solutions qu'elle adopte ont autant de force que des lois, puisque, disposant d'un immense répertoire, elle oblige les Directeurs à venir à elle, et que ceux-ci se trouvent obligés de ratifier ces solutions sous forme d'articles qu'ils adoptent en signant le traité. Mais malgré toute la force dont jouit la Société des Auteurs, il peut arriver qu'un jour celle-ci se désagrège, que ses principaux membres la quittent et l'abandonnent, ou bien encore que le Syndicat des Directeurs qui existe déjà et se sera encore fortifié soit assez puissant pour lutter avec elle, alors tous les procès que les traités passés par la Société des Auteurs empêchent de naître pourront de

nouveau éclore, et si le théâtre s'occupe encore de pièces, ce sera surtout de pièces de procédure ou à conviction. Il est vrai que tout cela n'est qu'hypothèse, et que sans doute la situation restera la même, les solutions de jurisprudence succédant de temps en temps à d'autres solutions pour donner raison à tel système plutôt qu'à un autre, et qu'alors il n'y aura rien de changé dans la marche des procès.

Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'en ayant noté à peu près tous les problèmes que peut soulever le Contrat de représentation nous n'aurons pas entièrement fait œuvre inutile ; sans doute les éclaireurs qui marchent devant une armée et préviennent le Commandant de celle-ci que l'ennemi se trouve à tel et tel endroit, et qu'il y a danger de s'y aventurer, n'écartent pas ce danger ; seulement ils le préviennent et permettent au Commandant ou bien de l'éviter, ou de prendre toutes ses dispositions pour le combattre ; ainsi en montrant aux directeurs où se trouve telle ou telle question dangereuse et qui peut entraîner des procès, aurons-nous permis à ceux-ci de laisser de côté ces questions, ou de prendre toutes leurs dispositions en ce qui les concerne.

Vu le Président de la thèse :

ANDRÉ WEISS.

Vu, le Doyen :

M. LYON-CAEN.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris :

L. LIARD.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

- Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.
ASTRUC. — Le droit privé du théâtre.
BAYET. — La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.
BUREAU. — De la législation des théâtres.
CONSTANT (Charles). — Code des théâtres.
DALLOZ. — Répertoire de la législation, de doctrine et de jurisprudence
GASTAMBIDE. — Historique et théorie de la propriété des auteurs.
HESSE (André). — Législation théâtrale.
LACAN et PAULMIER. — Traité de la législation et de la jurisprudence.
des théâtres.
LE SENNE (Ch.). — Code du théâtre.
LOCRIÉ. — Esprit du Code de commerce.
LYON-CAEN et RENAULT. — Traité de droit commercial.
MARCILHACY. — De la Collaboration en matière théâtrale.
PATAILLE. — Annales de la propriété artistique et littéraire.
POUILLET. — Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et
artistique et du droit de représentation.
RENOUARD. — Traité des droits d'auteur.
SIREY. — Recueil général des lois et des arrêts.
THALLER. — Droit commercial.
VIVIEN et BLANC. — Traité de la législation des théâtres.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.	1
-----------------------	---

PREMIERE PARTIE

Formation du contrat de représentation.

CHAPITRE I. — Pièce non encore représentée.	12
Pièce commandée.	12
Bas du manuscrit.	16
Le comité de lecture.	20
Réception d'une œuvre lyrique.	23
Pièce reçue à correction.	24
Refus de la pièce.	25
CHAPITRE II. — De la collaboration.	26
Question de la propriété littéraire. Après le divorce des époux.	39
CHAPITRE III. — Pièce qui a déjà été représentée.	46
§ I. — A qui l'autorisation doit-elle être demandée.	47
§ II. — Dans quels cas l'autorisation doit-elle être demandée.	49
§ III. — Pénalités encourues quant l'autorisation n'a pas été demandée.	49
§ IV. — Conditions pour qu'il y ait défaut d'autorisation.	53
§ V. — Quelle condition faut-il pour que l'on considère qu'il y a eu représentation.	55
§ VI. — Contre qui l'auteur dont l'autorisation n'a pas été demandée devra-t-il diriger la poursuite.	59
§ VII. — L'autorisation n'a plus besoin d'être demandée quand l'auteur tombe dans le domaine public.	62

DEUXIEME PARTIE

Effet du contrat de représentation.

Pièce inédite reçue par un directeur.	63
Ses obligations.	65
§ I. — Le directeur doit jouer la pièce.	65
§ II. — Le directeur doit assurer le succès de la pièce.	75
Obligations de l'auteur	76
Laisser jouer la pièce.	76
Ne plus apporter de modifications à sa pièce.	77
Ne pas porter sa pièce à un autre théâtre.	79
Répétitions.	86
Mise en scène.	89
Rémunération des Auteurs	92
Perception des droits d'Auteurs.	101
Rétribution en billets.	104
Droits en entrées.	107

TROISIEME PARTIE

Cessation du Contrat.

Etude de la Censure.	111
Insuccès des représentations.	115
Combien de fois le directeur doit-il et peut-il jouer sa pièce.	116
Changement de direction.	125
Compétence des Tribunaux pour les conflits qui peuvent s'élever entre auteurs et directeurs.	130
CONCLUSION.	135

